

Praktische
INSTRUMENTATIONSLEHRE

1-4

VON

RICHARD HOFMANN.



THEIL I.
DIE STREICHINSTRUMENTE.

Preis 5 Mark netto.



LEIPZIG,
VERLAG VON DÖRFFLING & FRANKE.

116 g 1875 2 The

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Praktische
INSTRUMENTATIONSLEHRE

von
RICHARD HOFMANN.

THEIL I.

Die Streichinstrumente.

LEIPZIG,
VERLAG VON DÖRFFLING & FRANKE.

Copyright 1893 by Dörffling & Franke, Leipzig

Lith. v. F.M. Geidel, Leipzig

(1893)



Vorwort.

An der Hand dieses Lehrbuches soll der strebsame Schüler, welcher mit der Harmonik vertraut ist, eine Anleitung empfangen, wie er beim Studiren und Probiren zu genauer Kenntniss aller wichtigsten Einzelheiten bezüglich der Orchesterinstrumente sowie deren Anwendung, im Einzelnen als auch in Vermischung, gelangen kann. Ausserhalb der Unterrichtsstunden verflüchtigt sich leider nur zu oft bei dem Schüler Vieles, was der Lehrer ordentlich demonstriert zu haben glaubt und selbst die beste Gedächtnisskraft, der ausdauernde Lerneifer bewahrt den Zögling nicht immer vor Wissenslücken. Ganz anders prägt sich das Wesentliche der Lehrgegenstände ein, wenn man beweiskräftige Muster Schwarz auf Weiss vor Augen hat, wie es hier in diesem Buche geboten wird.

Da kein Streich-, Holzblas- oder Messingblas-Instrument vom Beginn seines Tonumfanges bis zu den äussersten Grenzen gleich stark im Ton und im Klangcharakter ist, sind hier die verschiedenen Klangregister des tonischen Umfanges von jedem Instrument, sowie die Leistungsfähigkeit derselben veranschaulicht. Auf vollständige Wiedergabe des den Spezialschulen zu überlassenden Lehr- und Lernstoffes musste natürlich hier verzichtet werden; mit ihm aber sich vertraut zu machen bleibt unerlässliche Aufgabe des Privatstudiums. Da sich in Worten nur in sehr begrenzter Weise der Klang sämtlicher Instrumente angeben lässt, empfiehlt es sich, den allerrichtigsten praktischen Weg mit dem Schüler zu betreten: um das Ohr von dem Klangcharakter der verschiedenen Tonlagen genau zu überzeugen, lasse man dem Zögling die betreffenden Tonreihen von den betreffenden Instrumentalisten vorführen: das fördert mehr und sichrer als lange Erläuterungen!

Den Lehrzwecken entsprechend sollen Musikstücke von verschiedenen Komponisten (Original für Klavier) zum Studium für die Instrumente, gruppenweise und einzeln, auf solistisch auftretende Instrumente übertragen werden, doch ist hierbei nicht ausgeschlossen, dass der Schüler selbst für die verschiedenen Instrumentalgruppen komponiert. Im ersteren Falle ist der Schüler mehr gebunden, das betreffende Stück ohne Umgestaltung in Melodie, Harmonie und Begleitung womöglich treu wiederzugeben, im letzteren Falle aber kann er sich mehr Freiheiten erlauben. Man soll nicht mit Geringschätzung auf dieses Verfahren (Uebertragen oder Arrangiren) blicken. Sicher ist, und die Erfahrung bestätigt es, dass solche Arbeiten den Lernenden zu grösserer Vertrautheit mit den Instrumenten führen. Auf diesem Wege haben schon Viele praktisch und effektiv für Orchester schreiben gelernt. Ausdauer, Fleiss, genaues Prüfen und Beobachten führt sicher zum Ziel, d. h. zur erwünschten Gewandheit in der Instrumentierung.

Da bei den Anführungen der Instrumente über deren Tonfarbe, allein und zusammenwirkend, in unserem Lehrbuche Genaueres und Ausführlicheres so weit es möglich ist, gegeben wird, so sind in Folge dessen bei den zahlreichen Partiturbeispielen, welche aus der besten Literatur gewählt und von Gluck bis zur neuesten Zeit reichen, keine Erklärungen über deren Klangwirkung etc. angeführt worden; doch sollen die angeführten Partiturbeispiele beim Unterricht erläutert werden, in welcher Weise sich die Instrumente dabei bethätigen und in welchem Klangcharakter sie hervortreten. Bei dem Anhören der von Fall zu Fall massgebend angeführten Beispiele wird man sich das beste Urtheil über deren

Wirkung bilden. — Meinungsverschiedenheiten sind beim Anhören der bemerkten Stellen betreffs der Klangwirkung nicht ausgeschlossen.

Die Vertreter der Streichinstrumente z. B. besitzen nicht immer gleich gute Instrumente; der eine kann deshalb nicht einen gleich schönen und starken Ton produciren, wie ein anderer. Noch auffallender ist die Verschiedenheit bei den Holz- und Messing-Blasinstrumenten. Man wird beim Anhören von Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Cornet oder Posaune nicht sagen können: das ist nicht der richtige Klangcharakter des auftretenden Instruments; wohl aber wird man bemerken, dass der Ton hart, rauh, roh, hell, scharf, edel, mild, verschleiert erklingt. Diese Klangunebenheiten entstehen meist durch den Ansatz (Embouchement) der Bläser. Wie man bei den Sängerinnen und Sängern den Tonansatz und das Klangcolorit verschiedenartig findet, so verhält es sich ähnlich mit dem Ansatz und Klange auf den Holz- und Messing-Blasinstrumenten. Sehr oft wird auch gegen eine natürliche Klangwirkung gesündigt in Folge unrichtiger Anwendung der Stimmung, z. B. auf den Hörnern und Trompeten. Das käme nicht vor, wenn die Bläser nicht so sehr der Bequemlichkeit ergeben wären. (Siehe darüber Hörner Theil IV und Trompeten Theil VI.)

Den Schülern wird nicht selten das sogenannte Rückinstrumentiren anempfohlen, d. h. es soll ein bereits für Orchester komponirtes Stück, aus dem Klavierarrangement, wieder für Orchester instrumentirt werden. Unverkennbar für den Lehrer sowie für den Schüler sind die Vortheile dieses Verfahrens, doch nicht Jeder weiss die rechten Früchte daraus zu ziehen.

Ich empfehle dieses Studium neben den von mir gegebenen Aufgaben und zwar so, dass der Lernende Partitur und Klavierauszug zur Hand nimmt und Vergleiche anstellt, dadurch wird viel Zeit erspart. Auch entsteht noch der Vortheil, dass dem Schüler das zusammengezogene Orchester, für Klavier übertragen, veranschaulicht wird. Ausser auf die hier gegebenen Erklärungen und Aufgaben ist gleichzeitig der klavierspielende Schüler auf das Partiturspiel hingewiesen; dadurch bahnt sich ganz von selbst ein rationelles Studium der Partituren an.

Ohne gründliche Kenntniss der Instrumente und des Zusammenwirkens derselben, ist keine praktische und effektvolle Instrumentation zu erreichen. Vielen wird dieser Lehrgang etwas weit-schweifig erscheinen; doch führt der Kursus bei richtigem Fleisse in nicht zu langer Zeit zu guten Resultaten. Auf solider Grundlage allein kann ein höheres Streben in der Kunst das Ziel erreichen.

Oft genug hatten Versuche mancher aufstrebenden Komponisten, denen genaue Kenntniss der elementaren Gesetze in der Behandlung und Verbindung der Instrumentalgruppen abging, betrübenden Misserfolg. Oefter begegnet uns auch bei Komponisten Mangel an Klangsinn, welcher wohl gebildet, doch schwer ausgebildet werden kann. Das Instrumentiren muss aber jeder Musiker verstehen (wenigstens jeder Dirigent), um sich vorkommenden Falles in der Praxis selbst forthelfen zu können.

Der Verfasser darf sich deshalb der Hoffnung hingeben, dass sein Lehrbuch zur Orientirung auf dem Instrumentalgebiete sich förderlich erweist. Möge dasselbe Beachtung und Würdigung finden!

Leipzig, 1893.

Richard Hofmann.



Inhalts-Verzeichniss.

Theil I.

Die Streichinstrumente.

Die Violine, deren tonischer Umfang und technische Ausführbarkeiten S. 1. — Klangcolorit der vier Saiten S. 2. — Verzierungen S. 3. — Weite Intervallenschritte S. 3. — Doppelgriffe S. 3. — Tripelgriffe S. 5. — Quadrupelgriffe S. 6. — Das Tremolo vibrato S. 8. — Das Tremolo legato S. 9. — Das Ponticello S. 10. — Das Pizzicato S. 10. — Der Dämpfer (Sordino) S. 10. — Die Stricharten S. 11. — Das Col legno S. 12. — Die Flageolettöne und deren Notirung S. 12. — **Die Viola**, tonischer Umfang, Technik und Klangcharakter der vier Saiten S. 15. — Doppelgriffe S. 16. — Tripelgriffe S. 17. — Quadrupelgriffe S. 17. — Flageolettöne S. 18. — **Die Viola d'amour** S. 19. — **Das Violoncell**, tonischer Umfang, technische Ausführbarkeiten und Klangcharakter der vier Saiten S. 20. — Weite Intervallenschritte S. 21. — Stricharten S. 22. — Doppelgriffe S. 22. — Tripelgriffe S. 22. — Quadrupelgriffe S. 23. — Das Tremolo vibrato S. 23. — Das Tremolo legato S. 24. — Das Pizzicato S. 24. — Der Dämpfer (Sordino) S. 24. — Die Flageolettöne S. 24. — **Der Contrabass**, Applikatur oder Technik S. 26. — Stricharten S. 27. — Erleichterungen schwieriger Passagen etc. S. 28. — Das Tremolo vibrato S. 30. — Das Pizzicato S. 31. — Die Flageolettöne S. 31.

Beispiele und Aufgaben. Choräle für Streichquartett S. 32. — Choräle für Streichquintett S. 32. — Choräle für Streichtrio S. 33. — Streichorchester S. 34. — Klangwirkungen der Streichinstrumente in weiter und enger Harmonielage S. 35. — Das Unisono S. 35. — Vertheilung längerer diatonischer oder chromatischer Tonfolgen auf verschiedene Streichinstrumente S. 36. — Die Anwendung von dissonirenden, Durchgangs- und Wechselnoten S. 37. — Die Verdoppelung verschiedener Intervalle im Orchestersatz S. 39. — Ueber Octaven- und Quintenfortschreitungen S. 41. — Die Verwendung der Streichinstrumente im Orchestersatz S. 42. — Ueber Zusammenstellung oder Zusammenwirken der Streichinstrumente S. 42. — Contraste der Streichinstrumente unter sich S. 42.

Partitur-Beispiele S. 43—60. — Bearbeitungen kleiner Stücke für Streichquartett S. 61—63. — Verschiedenartige Bearbeitungen eines Themas für Streichtrio und Streichquartett S. 64 u. 65. — Tanzweisen für Streichquartett, Streichquintett oder kleines Streichorchester S. 66—73. — Bearbeitungen eines Themas für kleines oder grosses Streichorchester S. 74—77. — Verschiedene Klangfarben durch Vermischung der Streichinstrumente S. 78. — Lieder für Gesang mit Begleitung des Streichquintetts oder Streichorchesters S. 79—82. — Stücke für Violine-, Viola- oder Violoncell-Solo mit Begleitung von Streichinstrumenten S. 83—87. — Bearbeitungen älterer und neuerer Klavierstücke für Streichorchester S. 88—95.

Theil II.

Die Holzblasinstrumente.

Die grosse Flöte (in C) S. 2. — **Die grosse Flöte** (in Des) S. 4. — **Die grosse Flöte** (in Es, Terzflöte) S. 4. — **Die kleinen Flöten** (in C, Des u. Es) S. 5 u. 6. — **Die Liebesflöte** S. 6. — **Das Flageolet** S. 6. — **Der Czakan** S. 6. — **Die Hoboe** S. 7. — **Das englische Horn** S. 9. — **Die Oboe d'amour** S. 10. — **Die Oboe da caccia** S. 10. — **Das Fagott** S. 10. — **Das Contrafagott** S. 13. — **Die Sarrusophonen** S. 14. — **Die Clarinetten**

S. 14. — **Die Alt-Clarinetten** S. 19. — **Das Bassethorn** S. 19. — **Die Bass-Clarinetten** S. 19. — **Die Saxophonen** S. 20. Deren Tonumfang, Klangcharakter in den verschiedenen Tonlagen, sowie deren Leistungsfähigkeiten und Verwendungen. — Die Zahl der in Anwendung kommenden Holzblasinstrumente in den verschiedenartig zusammengestellten Orchestern. — Notirung der Holzblasinstrumente in der Partitur. — Klangfarbe mehrerer zusammen erklingender Instrumente in verschiedenen Tonlagen S. 21.

Partitur-Beispiele S. 22—32. — Beispiele und Aufgaben. Drei- und vierstimmige Choräle für Holzblasinstrumente und Bearbeitungen von Klavierstücken für vier Holzblasinstrumente S. 33—37. — Verstärken oder Heben weich- oder mattklingender und Abschwächen oder Decken scharf- oder hartklingender Tonlagen S. 37. Choräle und freie Bearbeitungen von Klavierstücken für 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 und 15 Holzblasinstrumente S. 38—82. — Lieder für Gesang mit Begleitung von Holzblasinstrumenten bearbeitet S. 83 bis 85. Sämmtliche Beispiele mit Erläuterungen und Angabe der Klangwirkung.

Theil III.

Die Streich- und Holzblasinstrumente zusammenwirkend.

Beispiele und Aufgaben. Choräle für Streich- und Holzblasinstrumente in verschiedener Anzahl und Vermischung S. 1. — Bemerkungen über die Verbindung und Verschmelzung der Streich- und Holzblasinstrumente hinsichtlich ihres Klangcharakters S. 2—3, Aufgabe S. 3. Anwendung der Streich- und Holzblasinstrumente bei freien Compositionen.

Partitur-Beispiele, Streich- und Holzblasinstrumente verschiedenartig zusammenwirkend S. 4—29, Aufgabe S. 30. — Lieder oder Arien etc. für Gesang und Theilnahme der Streich- und Holzblasinstrumente als Begleitung. Aufgabe S. 30. — Stücke für Flöte-, Hoboe-, Klarinette- oder Fagott-Solo mit Begleitung der Streich- und Holzblasinstrumente zu übertragen. — Partitur-Beispiele, in welchen die Streich- und Holzblasinstrumente einfach und doppelt als Soloinstrumente in Verbindung mit anderen Instrumenten auftreten S. 31—53.

Theil IV.

Die Hörner.

Das Wald- und Ventilhorn S. 1. — **Das Klappen- oder Bügelhorn** S. 15. — **Das Flügelhorn** S. 16. — **Das Althorn** S. 16. — **Das Tenorhorn** S. 16. Deren tonischer Umfang, Klangcharakter, Leistungsfähigkeit und Verwerthung im Orchester.

Beispiele, das Horn oder die Hörner als obligate Instrumente auftretend. S. 7—10. — Die Zahl der in den Musikwerken in Anwendung kommenden Hörner und der Platz derselben in der Partitur-Ordnung S. 10. — Verwendung der Stimmungen der Hörner in den Musikstücken S. 10—13. — Stimmungen durch Anwendung der Ventile erzeugt S. 14.

Beispiele und Aufgaben. Choräle für 3 und 4 Hörner S. 17 u. 18. — Weltliche Lieder (Männerchor) für 4 Hörner S. 19. — Ueber Theilnahme der Hörner bei Männerchören S. 19. — Choräle für 4 Hörner in meist weiter Harmonielage S. 19. — Choräle für 5 Hörner S. 20. — Weltliche Lieder (gemischter Chorsatz) für 4 Hörner S. 21. — Aufgaben. Bearbeitungen von Liedern und anderen Stücken für Horn-Solo mit Begleitung 1) des Klaviers S. 22 u. 23, 2) von Streichinstrumenten S. 24, 3) von Holzblasinstrumenten S. 25. — Aufgabe. Choräle für Streichinstrumente und Hörner S. 26.

Partitur-Beispiele, das Horn oder die Hörner als Soloinstrumente auftretend mit Begleitung der Streichinstrumente S. 26—30. — Aufgaben. Choralbearbeitungen für Holzblasinstrumente und Hörner S. 30—37. — Partitur-Beispiele. Vermischung der Holzblasinstrumente und Hörner S. 38—50. — Aufgabe. Bearbeitungen von Liedern für Solo-Gesang mit Begleitung der Holzblasinstrumente und Hörner S. 51. — Aufgabe. Bearbeitungen von Klavierstücken für Holzblasinstrumente und Hörner in verschiedener Anzahl S. 51—57.

Theil V.

Die Vermischung der Streich- und Holzblasinstrumente nebst Hörnern.

Aufgabe. Choralbearbeitungen für Streich- und Holzblasinstrumente nebst Hörnern S. 1. — Aufgabe. Lieder und Arien für Gesang mit Begleitung der vorherangeführten drei Instrumentengruppen S. 1.

Partitur-Beispiele. 1) Streich- und Holzblasinstrumente nebst Hörnern, wechselweise in Gruppen auftretend, 2) die Streich- und Holzblasinstrumente in diatonischen und accordischen Fortschreitungen sich gegenseitig ablösend S. 2—8. — Partitur-Beispiele. Die Streich- und Holzblasinstrumente nebst Hörnern in kleinerer und grösserer Anzahl als selbständiger Orchesterkörper, Takt- oder Satzweise als: Solo, melodieführende, begleitende und harmoniefüllende Instrumente auftretend S. 9—54. — Aufgabe. Solostücke für ein Streich-, Holzblasinstrument oder Horn mit Begleitung der bisher angeführten Instrumente S. 54. — Aufgabe. Kleinere Stücke mit freierer Bearbeitung für die bisher angeführten drei Instrumentengruppen S. 55.

Theil VI.

Die Trompeten, Cornette, Posaunen, Tuben und Schlaginstrumente.

Erläuterung über deren tonischen Umfang, Klangcharakter, Leistungsfähigkeit und Verwendung.

Die Naturtrompete S. 1. — **Die Ventiltrompete** S. 2—10. — Partitur-Beispiele ^a: Die Trompete oder Trompeten als Soloinstrumente allein und mit Betheiligung anderer Instrumente auch untergeordnet auftretend S. 11—20. — Beispiele und Aufgaben für 2, 3 und 4 Trompeten S. 21. — **Die Alt-Trompete** S. 23. — **Die Tenor-Trompete** S. 23. — **Die Bass-Trompete** S. 23. — **Das Piccolo-Cornet** S. 24. — **Das Cornet à pistons** S. 24. — **Das Alt-Cornet** S. 25. — **Die Alt-Posaune** S. 26. — **Die Tenor-Posaune** S. 27. — **Die Bass-Posaune** S. 30. — **Die Contrabass-Posaune** S. 32. — Beispiele mit Anwendung von drei und vier Posaunen S. 33. — Partitur-Beispiele: die Posaune als Solo- und bassführendes Instrument S. 35. — Partitur-Beispiele ^b: Mit Anwendung aller bisher angeführten Instrumente und Theilnahme der Posaunen S. 36—44. — **Die Ventil-Posaunen** S. 45. — **Die Tuben** S. 45. — Partitur-Beispiele ^c: Mit Anwendung der Tuba S. 46—50. — Die Tuben in Richard Wagner's „Ring des Nibelungen“ S. 50. — **Der Serpent** S. 51. Partitur-Beispiel. — **Das Bass-Horn** S. 52. — **Die Bass-Ophicleïde** S. 52. — Partitur-Beispiele ^d: Mit Anwendung der Ophicleïde S. 52—53. — **Die Alt-Ophicleïde** S. 54. — **Die Contrabass-Ophicleïde** S. 54. — **Das Bombardon** S. 54. — **Der Tenorbass, das Bassflügelhorn, das Euphonion, der Bariton** S. 54. — Aufgaben und Beispiele. Anwendung und Vermischung der Trompeten, Cornette, Posaunen und Tuba im vierstimmigen Satz S. 55. — Aufgaben und Beispiele. Anwendung und Vermischung der Trompeten, Cornette, Hörner und Posaunen S. 57. — Aufgabe. Bearbeitungen für Trompete-, Cornet à pistons- oder Posaune-Solo, mit Begleitung des Claviers, der Streich- oder Holzblas-Instrumente S. 58—59. — Aufgabe. Choräle für Trompeten, Hörner, Posaunen und Tuba S. 60. — Aufgabe. Anwendung und Vermischung sämtlicher Holzblas- und Messingblas-Instrumente S. 64. — Aufgabe. Freiere Compositionen für Holzblas- und Messingblas-Instrumente S. 66. — Die Schlag-Instrumente. **Die Pauken** S. 67—71. — Partitur-Beispiele ^e: Anwendung der Pauken mit Vermischung der Holzblas-, Messingblas- und Streichinstrumente S. 72—90. — Aufgabe. Choräle für grosses Orchester S. 91—94. — **Die grosse Trommel** S. 95. — **Die Becken** S. 96. — **Die kleine oder Militair-Trommel** S. 97. — **Die Rolltrommel** S. 98. — **Der Triangel** S. 98. — **Die baskische Trommel** S. 99. — **Das Tambourin** S. 99. — **Das Tamtam** S. 99. — **Die Kastagnetten** S. 100. — **Das Glockenspiel** S. 101. — **Das Xylophon** S. 101. — **Die grossen Glocken** S. 102. — Partitur-Beispiele ^f: Anwendung der Schlaginstrumente in Vermischung mit den Streich-, Holzblas- und Messingblas-Instrumenten S. 103—113.

Theil VII.

Die Harfe, Mandoline, Zither, Guitarre, Clavier (Cembalo),
Cymbal, Orgel und Harmonium.

Die Harfe S. 1. — **Die Mandoline** S. 15. — **Die Zither** S. 16. — **Die Guitarre** S. 17. — **Das Clavier (Cembalo)** S. 17. — **Das Cymbal** S. 18. — **Die Orgel** S. 18. — **Das Harmonium** S. 24. — Deren Behandlung und Verwerthung im Orchestersatz.

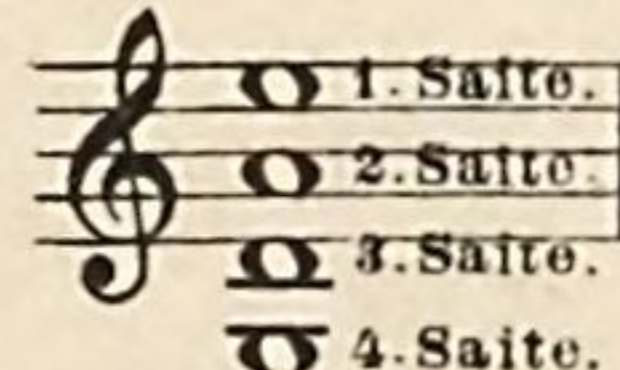
Partitur-Beispiele a: Anwendung der Harfe in Verbindung mit anderen Instrumenten S. 6—15. — Partitur-Beispiele b: Verwendung der Orgel allein und in Verbindung anderer Instrumente S. 20—23. — Partitur-Beispiele c: Mit dissonirenden Durchgangs- und Wechselnoten S. 26—32. — Das Orchester mit verschiedener Besetzung S. 33. — Dynamische Nüancen S. 33. — Kontraste S. 34. — Theilnahme der Instrumente beim Solo- und Chorgesang S. 35. — Hinweisungen auf Tonmalerei S. 35. — Ueber das Arrangiren von Tonstücken S. 36. — Das Einziehen oder Ersetzen verschiedener Instrumente S. 37. — Aufgabe. Tanzweisen für kleines, mittleres und grosses Orchester S. 38. — Partitur-Beispiele d: S. 40—57. — Partitur-Beispiele e: Tutti-Sätze S. 58—65. — Aufgabe. Märsche in concertirender Form S. 66. — Aufgabe. Bearbeitungen von Claviercompositionen für Orchester in verschiedener Besetzung S. 66. — Partitur-Beispiele meist für volles Orchester S. 67—92. — Anführung von kirchlicher und weltlicher Musik für Soli, Chor und Orchester S. 93.



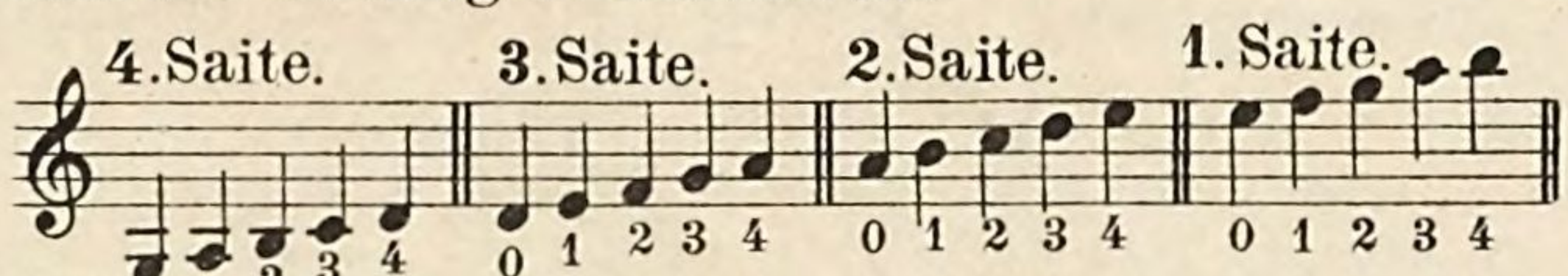
Theil I.

Die Violine oder Geige (ital. Violino, franz. Violon)

gehört in Folge ihres Klanges, grossen Tonumfanges, mannigfaltigen Klangcolorits und der verschiedenartigsten Verwendungen im Einzelnen wie im Zusammenspiel zu den wirkungsvollsten und dankbarsten Orchesterinstrumenten. Die vier Saiten, auf den Körper der Violine gespannt, sind in Quinten, die tiefste in G, die nächste in D, die folgende in A und die letzte (auch Quinte genannt) in E gestimmt.

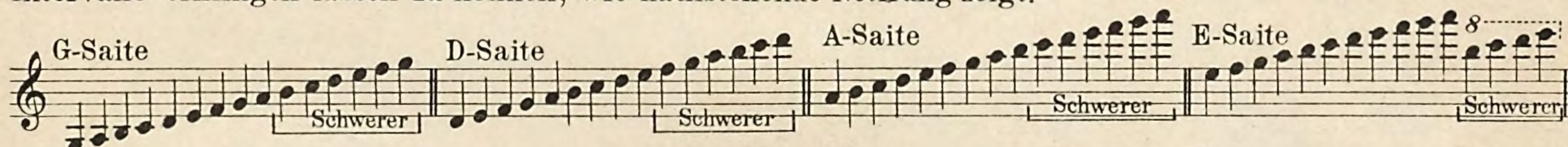
Zum Beispiel: 

Zur Erzeugung anderer, nicht durch die freien Saiten zu bildende Töne, dienen die Finger der linken Hand: Zeige-, Mittel-, Ring- und kleiner Finger. Durch festes Aufsetzen der Finger lassen sich nachstehende und andere diatonische und chromatische Tonfolgen ausführen.

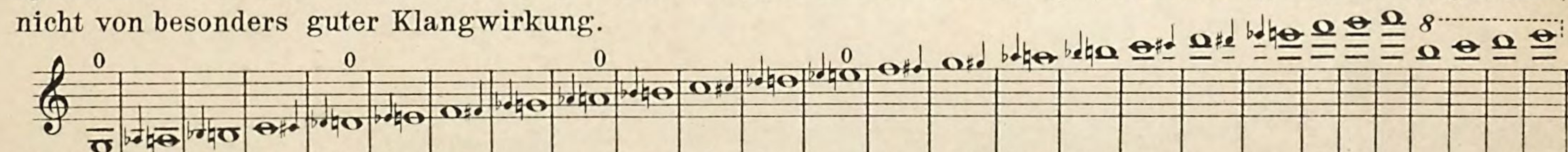


Finger: 0*1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 * 0 bedeutet: freie Saite.

Die hier angegebenen fünf diatonischen Stufen, zwischen denen auch die bezüglichen chromatischen Töne liegen, genügen nicht, um alle für den Spieler vorkommenden Spielarten technisch glatt auszuführen; es sei deshalb bemerkt, dass man auf jeder Saite noch einen grösseren Spielraum hat, um weitere fortschreitende Intervalle erklingen lassen zu können, wie nachstehende Notirung zeigt.

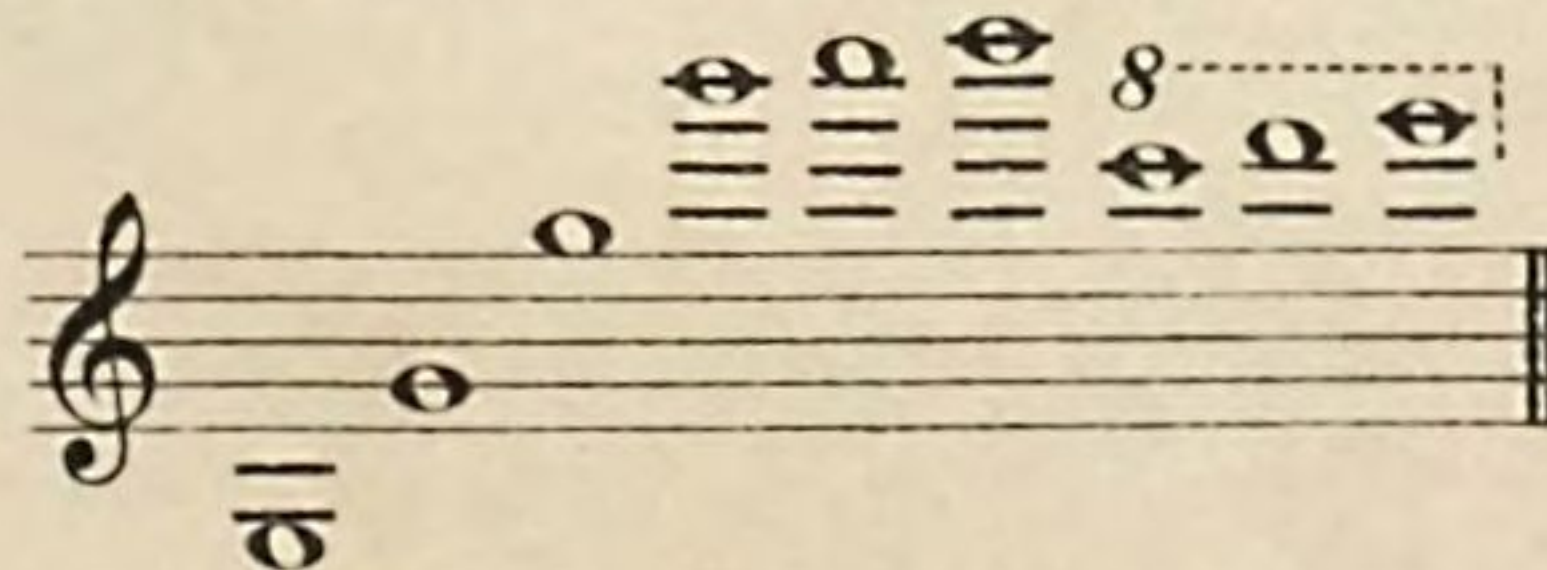


Um vorstehende auf einer Saite angegebene Tonfolgen auszuführen, bedient sich der Spieler der Lagen (Positionen) deren man sieben auf jeder Saite der Violine (zur Ausführung der höchsten Töne aber 11) vorfindet, wie in nachstehender Tabelle angegeben ist. Die Vermittelung in den verschiedenen Lagen muss der Ausführende, je nach Notation der Tonfolgen, mit dem 1. Finger (Zeigefinger der linken Hand), auch 2. 3. oder 4. Finger höher oder tiefer rücken. Der Einsatz des 1. Fingers bestimmt die Lage oder Position, in welcher sich der Spieler befindet. Auf der G, D und A-Saite sind die Töne in der 9. bis 11. Lage (wie oben mit „schwerer“ angedeutet) nicht von besonders guter Klangwirkung.



Lage	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
1. Lage	0	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4					
2. Lage		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4					
3. Lage			1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4				
4. Lage				1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4			
5. Lage					1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
6. Lage						1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
7. Lage							1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
8. Lage								1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4			
9. Lage									1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
10. Lage										1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
11. Lage											1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

Somit beträgt der tonische Umfang der Violine vier Octaven und eine Sexte mit allen chromatischen Zwischentönen.



Für das Orchesterspiel dürfte der Umfang bis zum viergestrichenen *a, b, h, c* ausreichen. Obwohl in verschiedenen neueren Compositionen noch höhere Töne für die Violine angewendet werden, so ist in den höchsten Lagen eine gewisse Vorsicht anzurathen, weil bei der Ausführung die reine Intonation erschwert wird. Ohne grosse Schwierigkeiten soll (?) jeder Violinspieler in einem respectablen Orchester den vorerwähnten Tonumfang der Violine bei allen vorkommenden Passagen event. beherrschen.

Alle Tonleitern, sowie gebrochene Drei- und Vierklänge, lassen sich auf der Violine, in Dur und Moll, in den mannigfachsten Formen, Rhythmen, Stoss und Bindungen ausführen. Für Schüler, welche nicht selbst Violinspieler sind, sei der Einblick in eine bessere Violinschule empfohlen. Die chromatischen Tonleitern bieten bei schneller Ausführung mehr Schwierigkeiten als die diatonischen; erstere werden auch weniger angewandt, da dieselben wegen verhältnissmässig grösserer Schwierigkeiten in schnellem Zeitmasse keine besondere Wirkung ausüben.

Alle auf der Violine ausführbaren Einzel-Töne, sowie Tonreihen langsamer und schneller Art können in allen Stärkegraden als: *pp*, *p*, *mf*, *f* und *ff*, auch *crescendo* und *decrescendo*, gehalten und in Folgen von Tönen hervorgebracht werden, z.B.



Das Klangcolorit auf den vier Saiten der Violine.

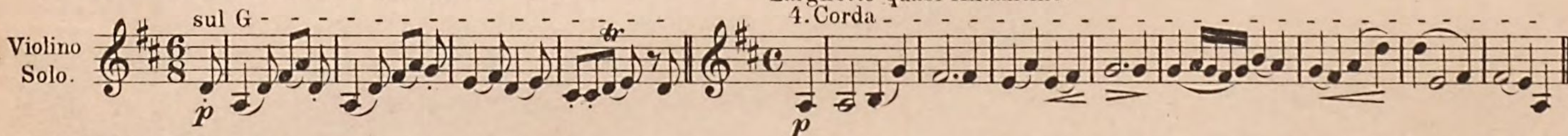
Jede Saite der Violine zeichnet sich durch ein besonderes Klangcolorit aus. So geben die Töne auf der G-Saite besonders im *f* einen kraft- und wundervollen Klang. Die Töne auf der D-Saite charakterisiren sich durch eine weiche, elegische Klangfarbe. Die Töne auf der A-Saite wirken edel und lieblich, endlich die auf der E-Saite zeichnen sich durch reichen Glanz und Klangfülle aus.

In der zweiten Hälfte der dreigestrichenen Octave wird der Ton auf der E-Saite etwas dünner, doch behält derselbe noch immer Glanz und Schärfe. Auf der G- und D-Saite verliert der Ton die angegebene Klangfarbe, sobald die Notation über die Octave und Nene hinausgeht; die Ausführung weiterer Intervalle auf genannten Saiten verursacht (wie schon bemerkt) mehr Schwierigkeiten. Auf der A-Saite würde es auch vorthellhaft sein, nicht über die Dezime zu notieren; hingegen ist es auf der E-Saite leicht, weitere höhere Töne als die Dezime auszuführen. Die vorerwähnten Klangfarben sind nur dann besonders bemerkbar, sobald eine Melodie auf ein und derselben Saite ausgeführt wird, wie in nachstehenden Ausführungen zu ersehen ist. Sobald eine Cantilene auf einer Saite ausgeführt werden soll, bemerkt man über den Noten 4. 3. oder 2. Corda (auch sul G, D oder A) und fügt Punkte oder Striche darüber, so lange die Melodie auf einer Saite gespielt werden soll.

Beethoven. Concert für Violine. Satz III.

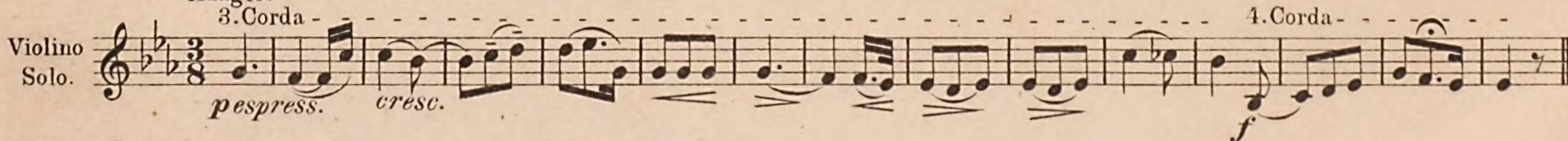
J. Raff. Cavatine. Op. 85. No 3.

Larghetto quasi Andantino.



M. Bruch. Concert für Violine. Op. 26. Satz II.

Adagio.



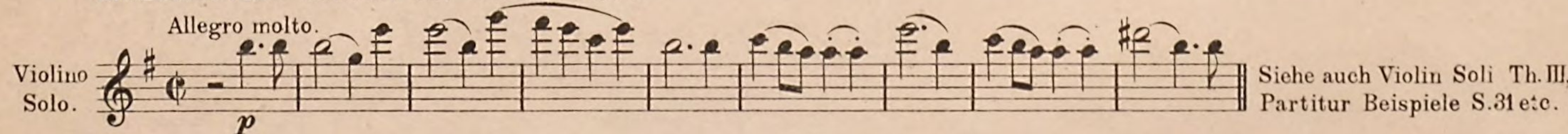
L. Spohr. Concert für Violine. No 7. Satz II.

Adagio.



Mendelssohn. Concert für Violine. Satz I.

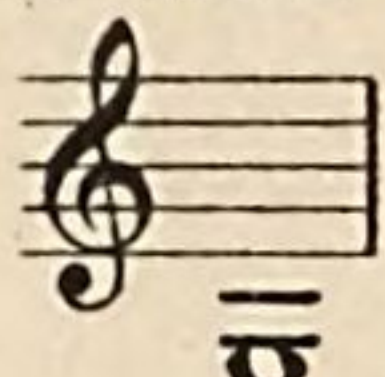
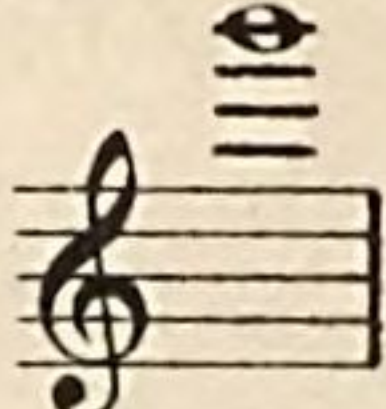
Allegro molto.



Siehe auch Violin Soli Th. III, Partitur Beispiele S. 31 etc.

Bei schnelleren Passagen in längeren diatonischen, chromatischen oder accordischen Folgen, wo mehrere Saiten in Anspruch genommen werden müssen, schwinden diese angegebenen Klangkennzeichen.

Ueber Verzierungen.

Verzierungen aller Art können auf jedem Tone ausgeführt werden, selbstverständlich mit Ausnahme des tiefsten Tones *g*  und auf den Intervallen in der viergestrichenen Octave. Triller, Doppelschlag und Mordent verursachen schon in der dreigestrichenen Octave von *g*  ab, von mehreren Spielern ausgeführt, öfters

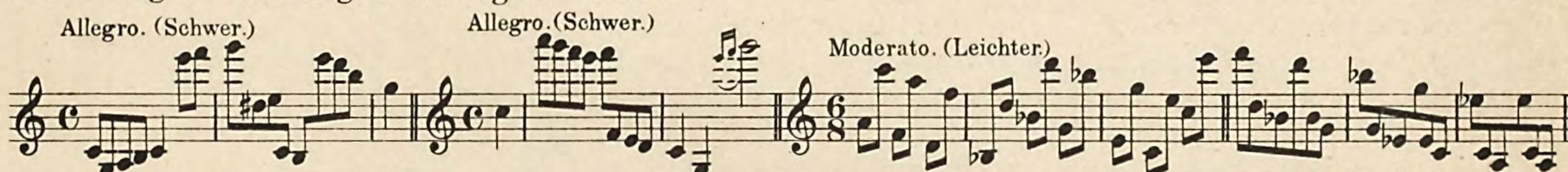
Schwierigkeiten, welche sich in Folge der nicht genügend reinen Intonation bemerkbar machen. Deshalb ist es anzurathen, derartige Verzierungen, welche von mehreren Instrumentalisten ausgeführt werden sollen, resp. wenn diese Verzierungen frei liegen, also obligat auftreten, in dem hohen Register (Ende der dreigestrichenen Octave u.s.w.) lieber zu unterlassen.

Sämmtliche nachstehenden Beispiele sind im freiem Einsatz schwierig, jedoch im *mf* und *f* bei grösserer Klangmasse könnte die Wirkung besser sein, weil dann die Unsauberkeit der Intonation etwas schwinden dürfte; auch sobald andere Instrumente in der tieferen Octave gleiche Verzierungen ausführen, würde mehr Klarheit und Reinheit zu erzielen sein.



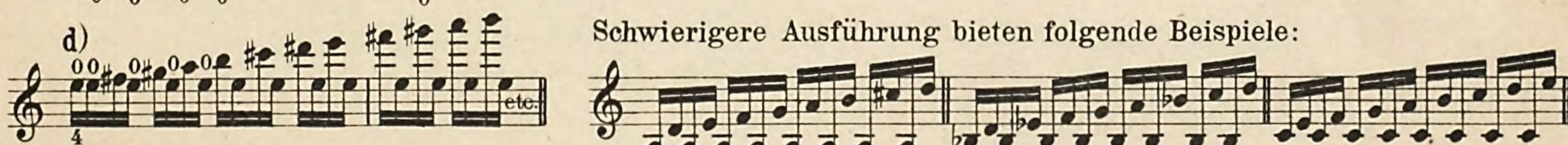
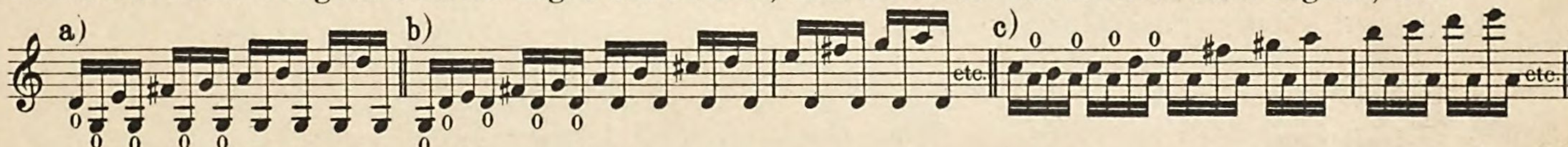
Weite Intervallenschritte.

Grosse Sprünge von tiefen zu hohen Intervallen und umgekehrt, welche das Wechseln entfernter Lagen (Positionen) in Anspruch nehmen, sind, wie nachstehende Beispiele zeigen, in sehr lebhaftem Tempo schwer auszuführen und im langsamen Tempo nur auf Kosten der fraglich sauberen Intonation. Allein man findet derartige schwierige Notationen in Violinstudien für besser ausgebildete Schüler vor, doch soll durch letztere Bemerkung die Warnung nicht aufgehoben sein.



Weniger Schwierigkeiten und sichere Ausführung bieten dem Spieler in schnellem Zeitmasse diatonische und accordische Folgen in den hohen und tiefen Registern.

Intervallenschritte über eine Octave Entfernung sind im schnellen Tempo leicht ausführbar, wenn die Töne auf zwei nebeneinander liegenden Saiten liegen und zwar so, dass der untere Ton die freie Saite angiebt, z. B.



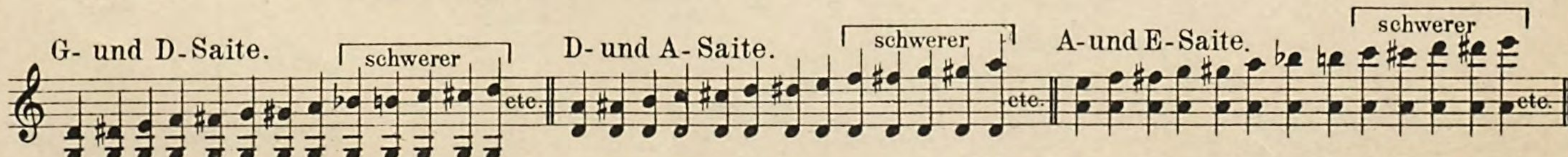
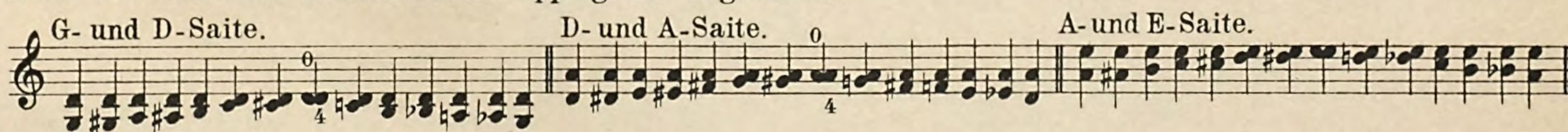
Schwierigere Ausführung bieten folgende Beispiele:



Ebenso umgekehrt.

Doppelgriffe.

Von einem Spieler können auf der Violine Doppeltöne erzeugt werden, welche man in Solostücken und zur Begleitung melodischer Phrasen und Verschmelzungen verwendet. Durch nachstehendes Verzeichniss sind die leicht und schwerer ausführbaren Doppelgriffe angedeutet.



G- und D-Saite. [schwerer] D- und A-Saite. [schwerer] A- und E-Saite. [schwerer] etc.

G- und D-Saite. D- und A-Saite. etc.

A- und E-Saite. G- und D-Saite. etc.

D- und A-Saite. A- und E-Saite. etc.

G- und D-Saite. D- und A-Saite. etc.

A- und E-Saite. G- und D-Saite. [schwerer] etc.

D- und A-Saite. [schwerer] A- und E-Saite. [schwerer] etc.

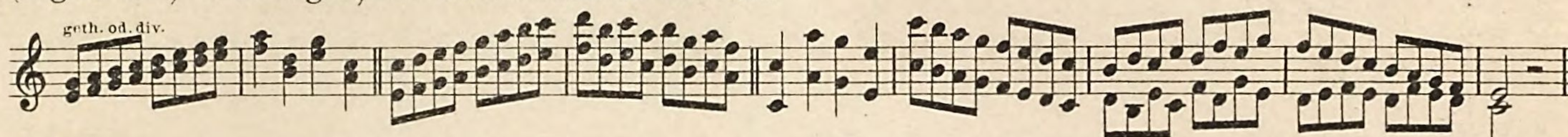
G- und D-Saite. [leicht.] [schwerer.] D- und A-Saite. [leicht.] [schwerer.] A- und E-Saite. [leicht.] [schwerer.] etc.

Die Verwendung der vorstehenden Doppelgriffe sind von einem Orchester-Violinspieler bei mässigem Tempo in schnellen Folgen ausführbar, doch sind dieselben so vielfältig zu verwenden, dass es kaum möglich ist, hier einen geringen Theil davon anzugeben, zur Orientirung mögen einige Beispiele folgen, um die Vielseitigkeit und Verwendung derselben, dem Auge vorzuführen. — Sämmtliche Anführungen sind gestossen und gebunden ausführbar.

Gleiche Ausführungen wie vorstehende sind auf der D- u. A-Saite und A- u. E-Saite.

Nachstehend Verbindungen mit Anwendung mehrerer Saiten.

Da schnell aufeinander folgende, unpraktisch liegende Doppelgriffe nicht von jedem Orchester - Violinspieler ausgeführt werden können, so hat der Componist bei Notirung für Streich - Orchester hinsichtlich dieser Schwierigkeiten nicht so viel Rücksicht zu nehmen. Jede Violinstimme ist im Orchester doppelt und mehrfach besetzt; bei vorkommenden Doppeltönen theilen sich die Violinisten in die angegebene Notation und somit sind die Schwierigkeiten überwunden. Man vergesse nicht bei solchen Stellen das Wort *getheilt* (abgek. *geth.*) oder *divisi* (abgek. *div.*) beizufügen, wie nachstehend zu ersehen.



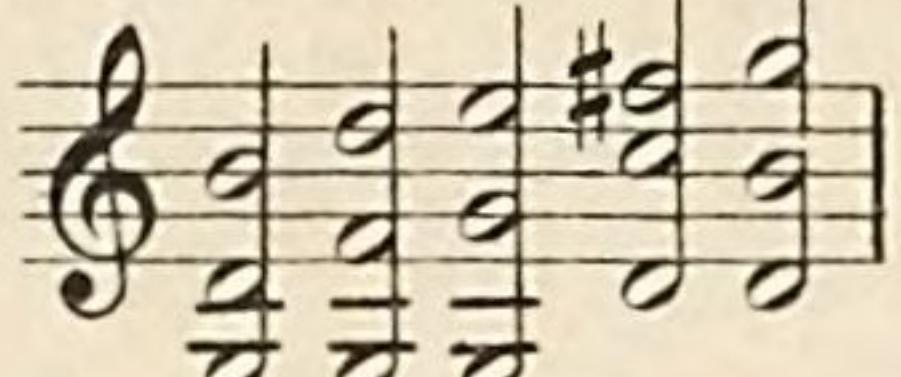
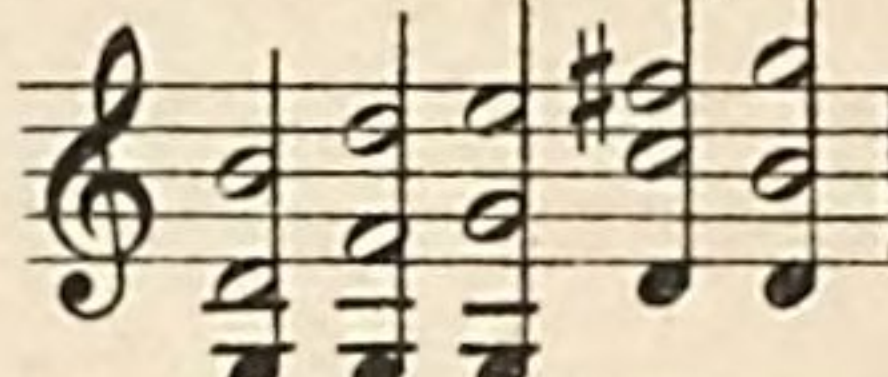
Doppeltriller können in Terzen und Octaven von einem Spieler ausgeführt werden, dieselben finden jedoch nur in Solostücken Verwendung. Sollten derartige Triller in Orchesterstücken vorkommen, so theilen sich

die Spieler in die vorgeschriebenen Noten und man notirt wie folgt:



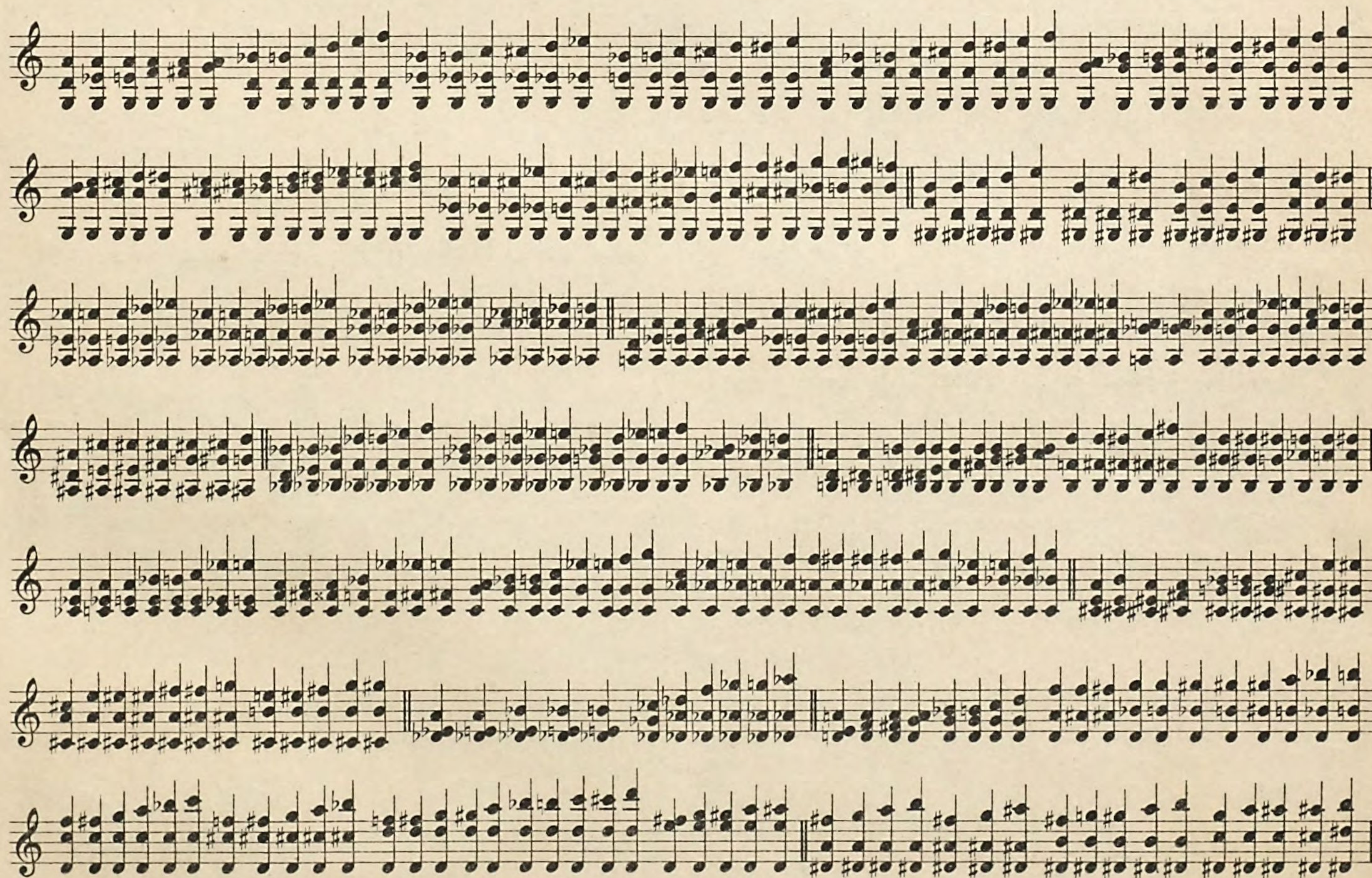
Tripelgriffe. (Dreiklänge.)

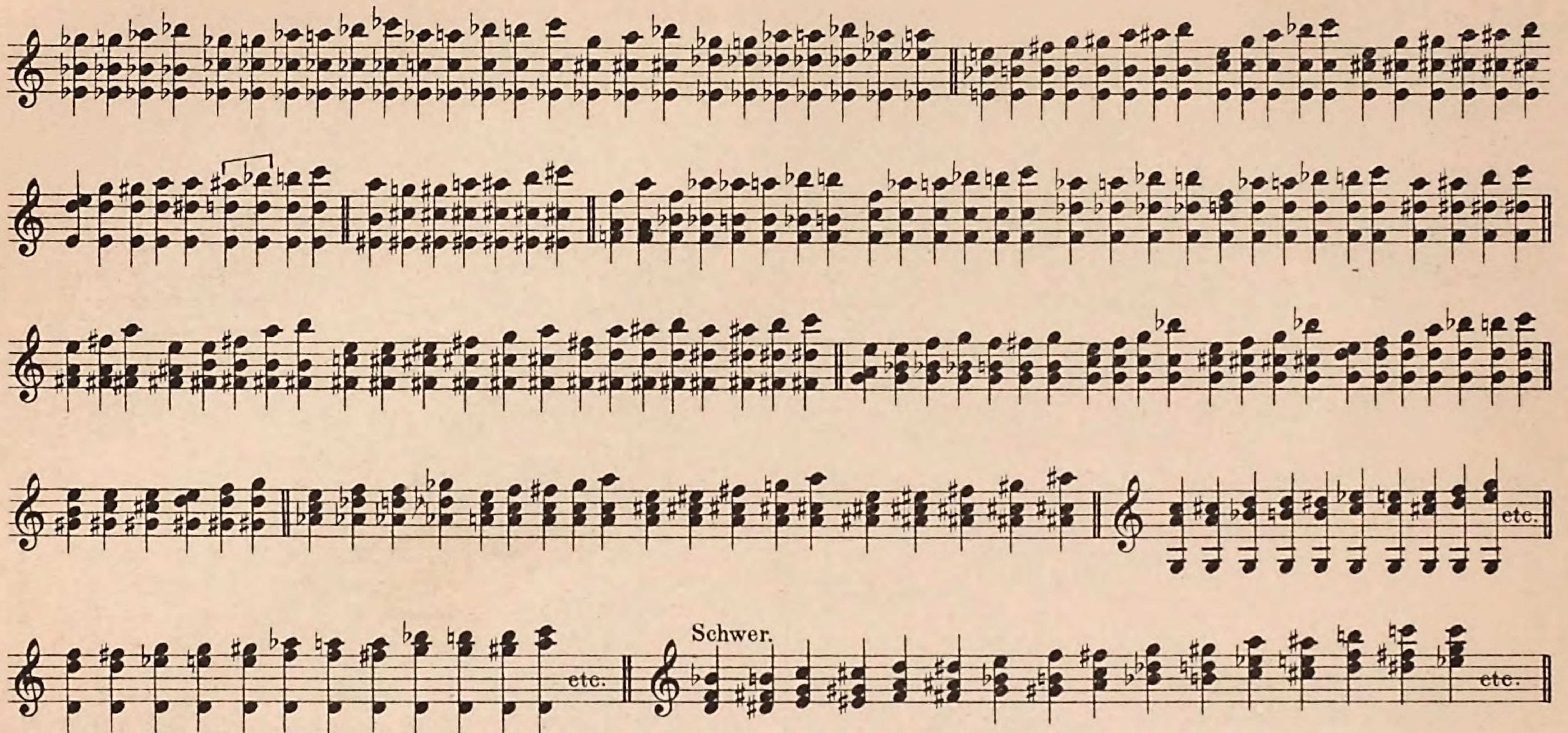
Tripelgriffe können von einem Violinspieler in einzelnen Schlägen als auch harmonischen Folgen und in allen Stärkegraden ausgeführt werden; im *f* und *ff* sind dieselben von besonders guter Wirkung. Bei langgehaltenen Tripelklängen (*Adagio*, *Andante*, *Moderato*) macht sich ein Mangel bemerkbar; wenn man den

Dreiklang wie nachstehend notirt , dann erklingt er nur wie folgt: . Bei der

gewölbten Form des Steges, worauf die Saiten ruhen, können die Haare des Bogens zum Fortklingen der Töne nur zwei nebeneinander liegende Saiten fassen, in Folge dessen der tiefste Ton nur als kürzere Note mit angerissen wird. In kurz angeschlagenen Klängen ist das Fehlen eines Intervalls nicht be-

merkbar, z. B. . Hier folgen leichte und schwerere von einem Spieler ausführbare Tripelgriffe.





Diese vorhergehenden Tripelgriffe können in harmonischen Folgen zerlegt, auf verschiedene Arten zum Vortrage gebracht werden, z.B.



Eine praktische ausführbare Folge von gebrochenen Dreiklängen kann als wirksames Ausschmückungsma-
terial im *piano* und *forte* verwendet werden, z.B.

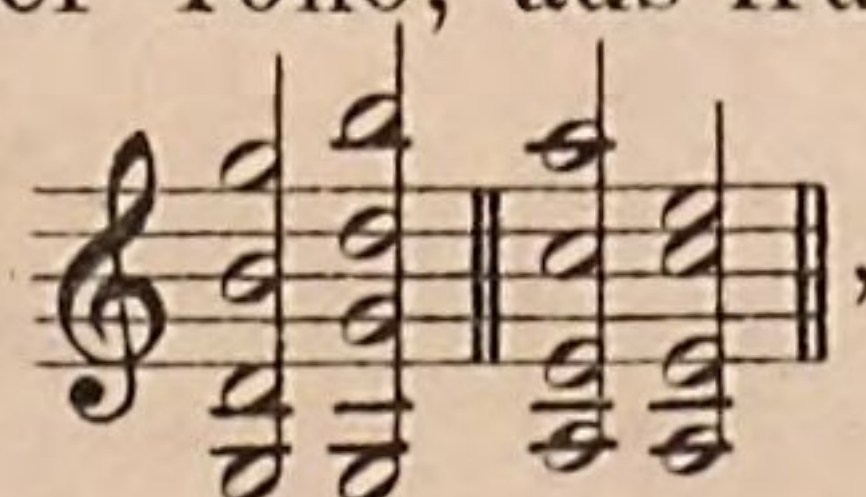


Diese Dreiklänge durch die mannigfachen Stricharten*) auf verschiedene Art zum Vortrag gebracht, z.B.

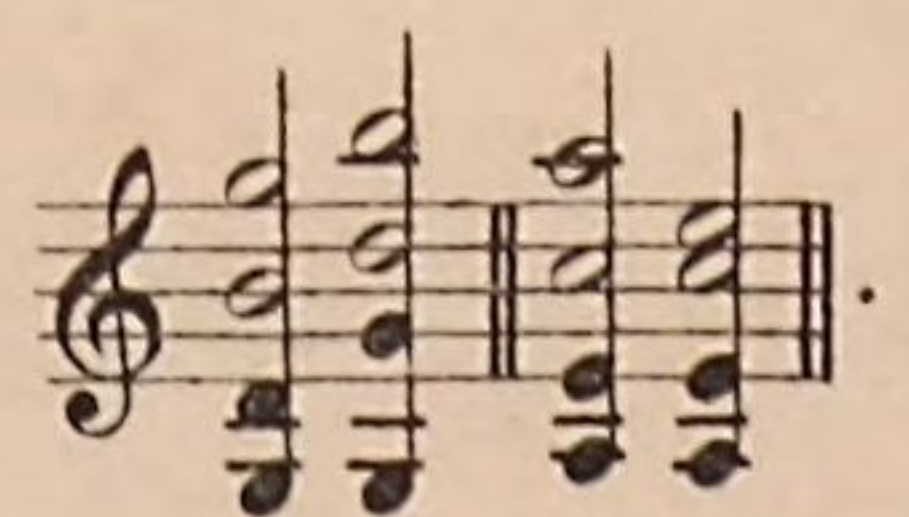
Quadrupelgriffe. (Vierklänge.)

Das Gleiche, was von den Tripelgriffen gesagt, gilt auch für folgende angegebenen Quadrupelgriffe; doch macht sich bei länger zu haltenden vorgeschriebenen Noten bei dem Anstreichen letztgenannter Klänge das Nichtklingen zweier Töne, aus früher erwähntem Grunde, bemerkbar.

Notirt man z.B.

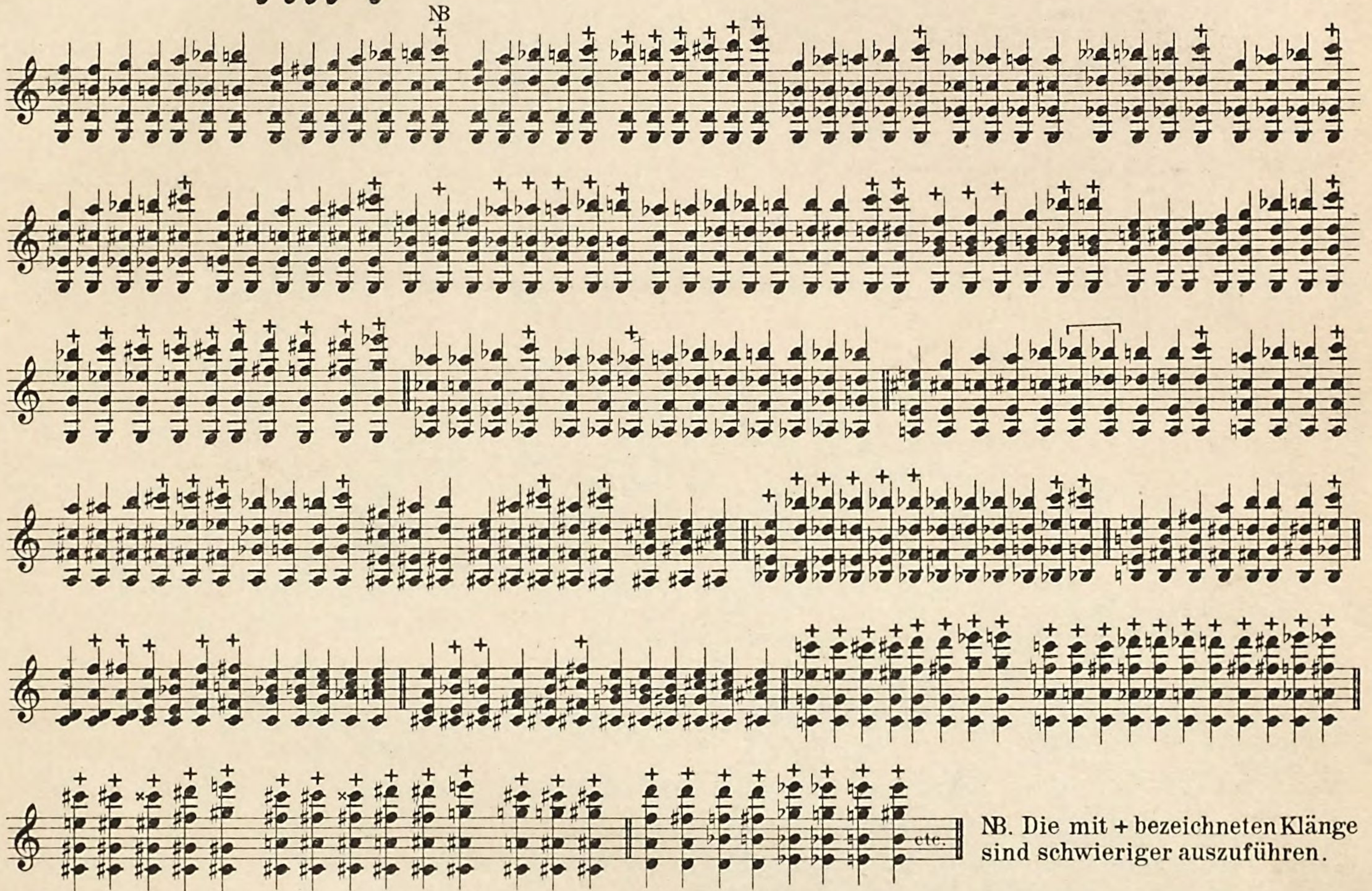


so erklingen die Harmonien wie folgt angegeben:



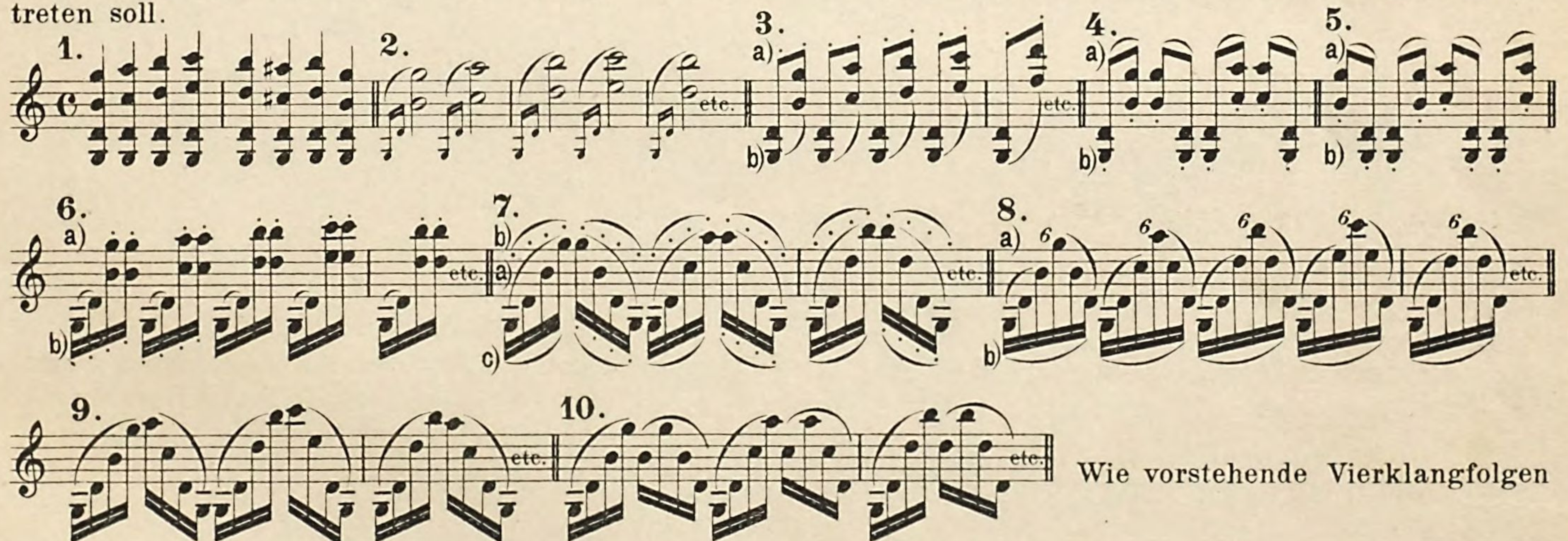
*) Siehe S. 11 u. 12.

Bei kurz anschlagenden Klängen oder kürzerer Dauer derselben ist das Fehlen der beiden Töne nicht zu bemerken, z. B. . Nachstehende Folge von Vierklängen sind von einem Spieler ausführbar.



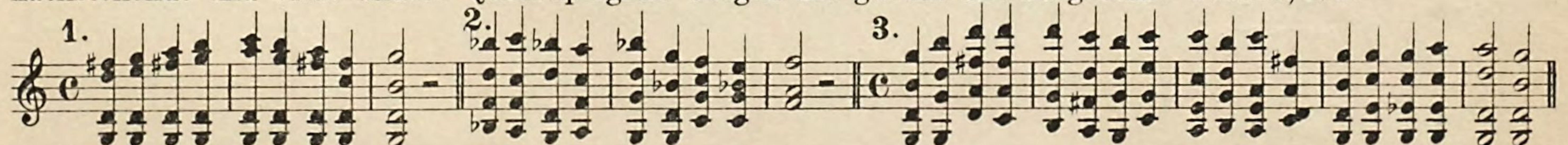
NB. Die mit + bezeichneten Klänge sind schwieriger auszuführen.

Vorstehende Quadrupelgriffe kann man ebenfalls wie die Tripelgriffe in zusammen und gebrochen erklingenden Folgen anwenden, wie nachstehende Beispiele zeigen. Längere Folgen derartiger Klänge werden im Orchestersatz weniger gebraucht, wohl aber wenn die Violine als konzertirendes Instrument auftreten soll.



Wie vorstehende Vierklangfolgen

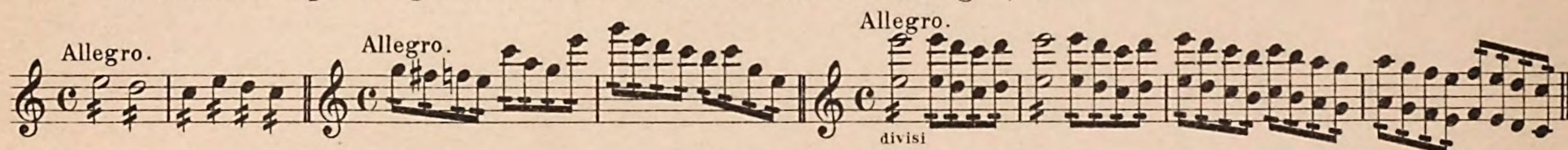
zusammen und gebrochen, nebst den verschiedenen durch a, b, c angegebenen Stricharten, können auch nachstehende und viele andere Quadrupelgriff-Folgen auf gleiche Art ausgeführt werden, z. B.



Das Tremolo vibrato.

Das Tremolo vibrato, welches durch schnellwiederholtes Bogenstrichwechseln auf einem oder mehreren Tönen hervorgebracht wird, kann in langsamen, gehaltenen und schnellfortschreitenden Tönen, sowie in allen Stärkegraden ausgeführt werden. Die Notirung des Tremolo geschieht durch Sechzehnthheil- Zweiunddreissigtheil- und Vierundsechzigtheil-Noten. Die Bewegung des Bogenstriches muss aber so schnell sein, dass man nur ein Vibriren oder Erzittern des Tones vernimmt. Würde man Sechzehnthteile bei langsamem Tempo notiren, so wäre die Wirkung des Tremolo nicht zu empfinden. Bei Sätzen im langsamen Tempo als *Adagio*, *Andante* etc. notirt man stets 32stel oder 64stel. Es ist auf alle Fälle rathsam, trotz der angegebenen 32stel oder 64theilstriche, noch ausserdem über die Note *tremolo*, oder abgekürzt *trem.* zu setzen.

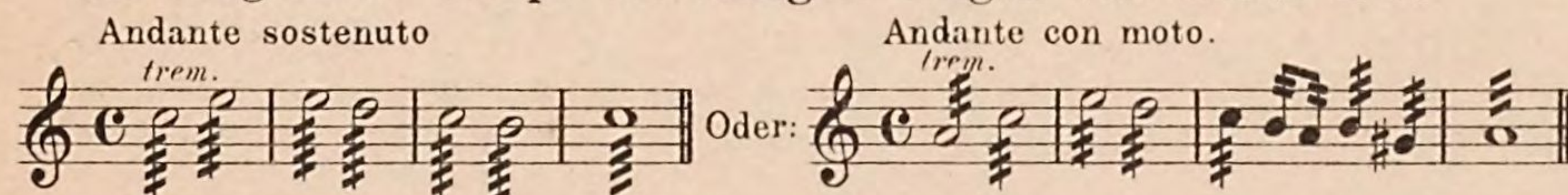
Im lebhaften Tempo bei gehaltenen und fortschreitenden Tonfolgen, z. B.:



kann man diese Bezeichnung (Sechzehnthteile) nicht als Tremolo deuten, hier erzielt man durch die schnelle Wiederholung der Töne mehr Kraft und Fülle für die auszuführenden langsam und schnell fortschreitenden Intervalle und giebt der Passage mehr Kraft, Hast und Unruhe.

Siehe Anwendung der Partitur-Beispiele, Theil I. S. 53. Theil III. S. 41. 45. Theil IV. S. 45. Theil V. S. 18. 33. 41.

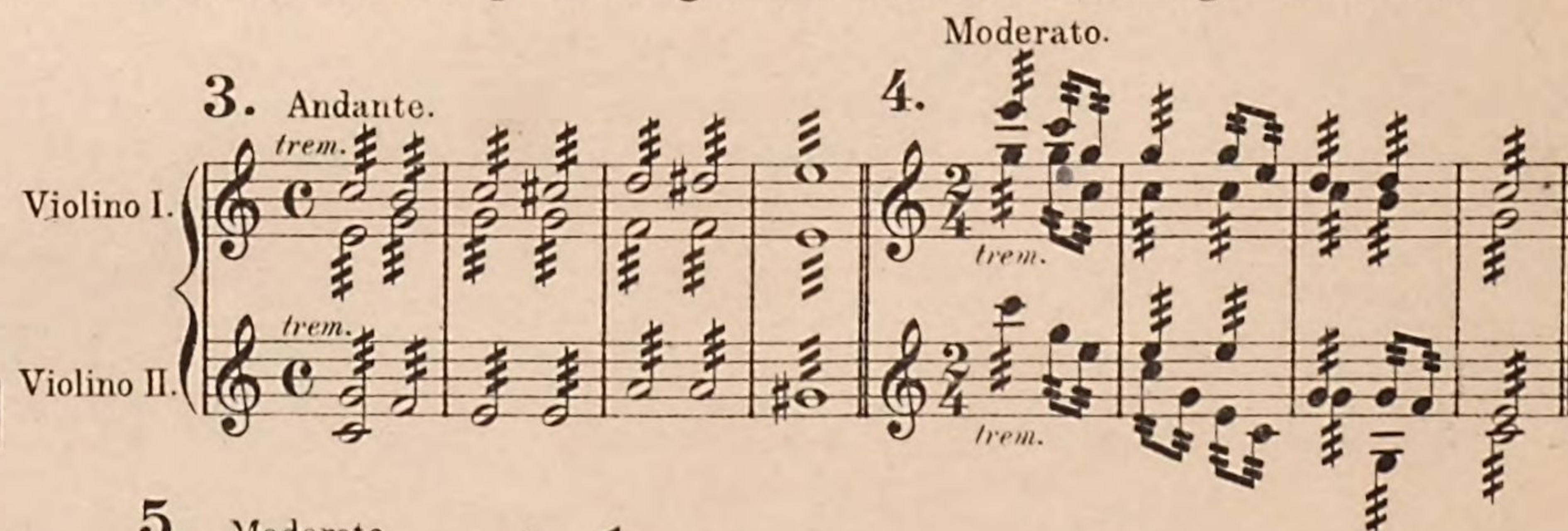
Im langsamen Tempo bei ruhigen Folgen von Tönen z. B.



wirkt die Ausführung des wirklichen Tremolo einfach und mehrstimmig, beruhigend, erhebend, sogar erstarrend.

Siehe Anwendung der Part. Beisp. Theil I. S. 44. 45. 56. 82. Th. III. S. 23. Th. V. S. 52. Th. VI. S. 73. Th. VII. S. 9. 13. 82.

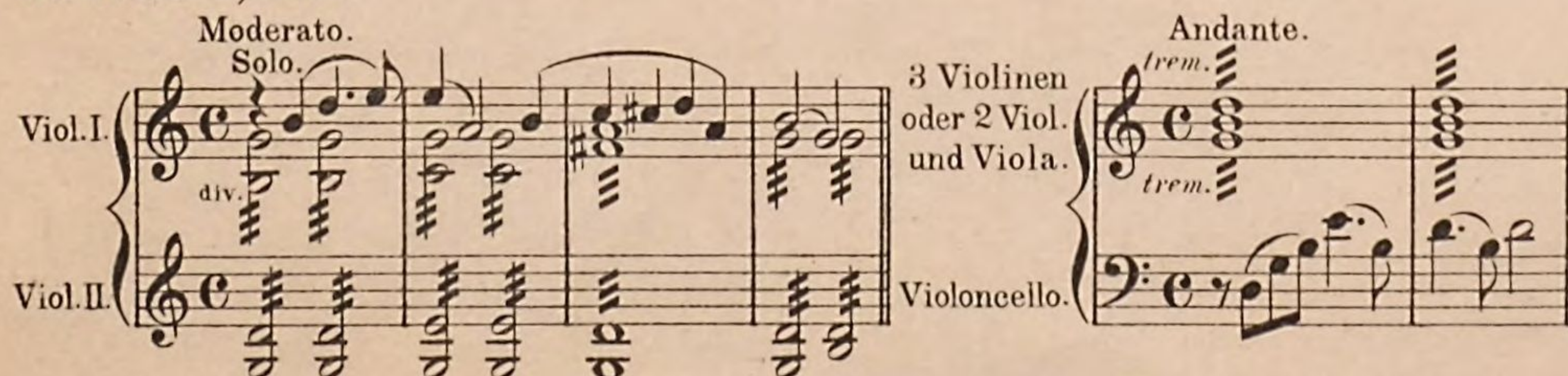
Das Tremolo vibrato wird auch angewendet, um der Melodie oder Harmonie mehr Fülle zu geben. Es kann in Octaven (getheilt) und in 2, 3 und 4 Klängen (getheilt) erscheinen und durch das Vorhandensein vieler Spieler leicht ausgeführt werden. Nachstehende Beispiele zeigen die verschiedenartige Notation.



Zwischen den das Tremolo ausführenden Stimmen können auch gehaltene Töne eingeschaltet werden, z. B.:

Hierdurch wird das Tremolo vibrato etwas gedeckt; auch könnte man eine Solostimme über, unter oder in der Mitte der tremolirenden Stimmen

anwenden, z. B.



Das Tremolo legato.

Das Tremolo legato oder wallendes Tremolo genannt, welches dadurch erzeugt wird, dass zwei Intervalle (z.B. Secunden, Terzen, Quarten und Quinten) mit trillerschneller Legato-Wiederholung auf einander folgen. Dies ist vollständig verschieden von dem vorher angegebenen und schildert den Klangcharakter des Beruhigenden, Säuselnden, Fließenden. Dieses Tremolo legato ist in langsamen und lebhaften Sätzen für die Violine im Orchester zu notiren, jedoch kann eine gute Wirkung nur durch mehrere Spieler hervorgebracht werden. Die Zahl der Spieler richtet sich ganz nach der angegebenen Notation; sollen viele accordische Töne erklingen, bedarf man vieler Spieler. Hier sei noch besonders bemerkt, dass der Componist nur solche Intervall-entfernungen notirt, welche von einem Spieler auf einer Saite (gebunden) ausgeführt werden können; dass aber nie von einem Spieler zwei Saiten, z.B.:



in Anspruch genommen werden dürfen, derartige unpraktische Notirungen, wodurch dieses Tremolo wirkungslos wird, kommen sehr oft vor.

Nachstehende Beispiele zeigen das Tremolo legato für wenige und viele Spieler ausgeführt; auch kann dieses Tremolo mit vorher angeführtem Tremolo vibrato vermischt auftreten, wie durch nachstehende Beispiele zu ersehen ist.

1. Andante. 2. trem. 3a) Andantino. b) c) 4a) b) c)

Viol. div. od. Viol. I & II. Violino II.

5a) b) c) 6a) b) c) 7a) b) c) 8a) b) c)

1^{te} Violinen. Violino II. 1^{te} Violinen. 2^{te} Violinen.

Nicht selten findet man folgende Notation vor, wo man den angegebenen Werth der Noten genau ausführen muss.

1) Moderato. 2a) b) 3a) b) 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Im langsamen Tempo wird man vorstehende Angaben nicht als Tremolo bezeichnen können.

Über Anwendung dieses Tremolo siehe Partitur-Beispiele Theil I S.46.82. Theil III. S.42. Theil V. S.49. Theil VII. S.78.

Das Ponticello.

ist eine Art Tremolo am Steg, *sul ponticello* bezeichnet. Es wird hervorgebracht, wenn der Spieler den Bogen leicht am Stege auf die Saiten setzt und so dieselben in Schwingung bringt. Die Wirkung ist eine vollständig andere als bei den vorher angeführte Tremolo's, neben dem erklingenden Tone macht sich hier noch ein Rauschen, Pfeifen oder Saussen bemerkbar. Das Ponticello kann in einer und mehreren Stimmen auftreten, wie im Tremolo vibrato angegeben. Bei guter Ausführung von vielen Spielern kann es sehr charakteristisch wirken. Die Töne auf der G- und D-Saite in nicht zu hoher Lage, eignen sich hierzu am besten, weniger Wirkung könnte man auf der A- und E-Saite erwarten. Die Notirung geschieht, wie beim erstbesprochenen Tremolo, mit den über den Noten hinzugefügten Worten *sul ponticello* oder: am Steg.

Das Pizzicato.

Das Pizzicato, durch Abkürzung in den Partituren und Orchesterstimmen mit *pizz.* zum Gegensatz der Bezeichnung *arco* (mit dem Bogen) bezeichnet, ist ein Anschellen oder Zupfen der Saiten, welches der Violinspieler mittelst des 2. oder 2. und 3. Fingers der rechten Hand hervorbringt. Das Pizzicato kann im langsamen und schnellerem Tempo, sowie in allen Stärkegraden, auch *crescendo* oder *decrescendo* ausgeführt werden. Der Spieler kann ohne vorhergegangene Pause vom Streichen (*col arco* oder mit Bogen abgekürzt Bog.) zum Pizzicato übergehen und umgekehrt. Pizzicato wird im Orchester von einer und mehreren Violinen (auch vom Streichquartett od. Streichquintett) unisono in Zwei- Drei- und Vierklängen verwandt, dasselbe kann melodieführend, ausschmückend, begleitend und verstärkend evt. auftreten.

Nachstehende Aufzeichnungen führen verschiedene Arten der Verwendung des Pizzicato's an.

Die früher angegebenen Drei- und Vierklänge können ebenfalls im *p*, *mf*, *f* und *ff* angeschlagen werden und sind am richtigen Platze verwendet von guter Wirkung.

Kurze Vorschläge als

sind schwierig sauber auszuführen. (Siehe Beethoven Symphonie N^o 5 C- moll, Scherzo.)

Über Anwendung des Pizzicato für ein und mehrere Streichinstrumente in den Orchesterwerken siehe zahlreiche Partitur-Beispiele. Theil I Seite 47. 56. 59. 95. und Theil III. S. 9. 22. 23. 34. 35. 45. Theil V. S. 10. 30. 32. 34. 35. 38. 39. 45-47. 51. Theil VII. Partitur-Beispiele.

In Solostücken für Violine ist auch das Pizzicato für die linke Hand notirt worden, siehe darüber 1. Concert von Beriot u. a.

Der Dämpfer. (ital Sordino.)

Der Dämpfer (ital. *Sordino*), welcher auf den Steg der Violine gesetzt wird, schwächt den Ton derselben in seinem natürlichen Klangcolorit und giebt dem Klange des Instruments eine sanfte, verschleierte, näseldende, melancholisch oder geheimnissvoll wirkende Klangfärbung. Wo der Componist den Dämpfer angewandt haben will, muss er die Worte „mit Dämpfer“ (abgek. Dpf.) oder *con sordino* (abgek. *con sord.*) bemerken; soll der Dämpfer nicht mehr gebraucht werden, so setze man die Worte „ohne Dämpfer“ oder *senza sordino* hin. Besonders sei hier noch darauf aufmerksam gemacht, dass, wo der Spieler den Dämpfer aufzusetzen oder abzunehmen hat, stets vor Ersterem oder Letzterem eine kleine Pause eintreten muss. Der Dämpfer kann auch beim Tremolo- und Pizzicato-Spiel wirkungsvoll verwendet werden.

Über Gebrauch des Dämpfers in Orchesterwerken siehe Partitur-Beispiele. Theil I. S. 44. 47. Theil III. S. 42. Theil V. S. 48.

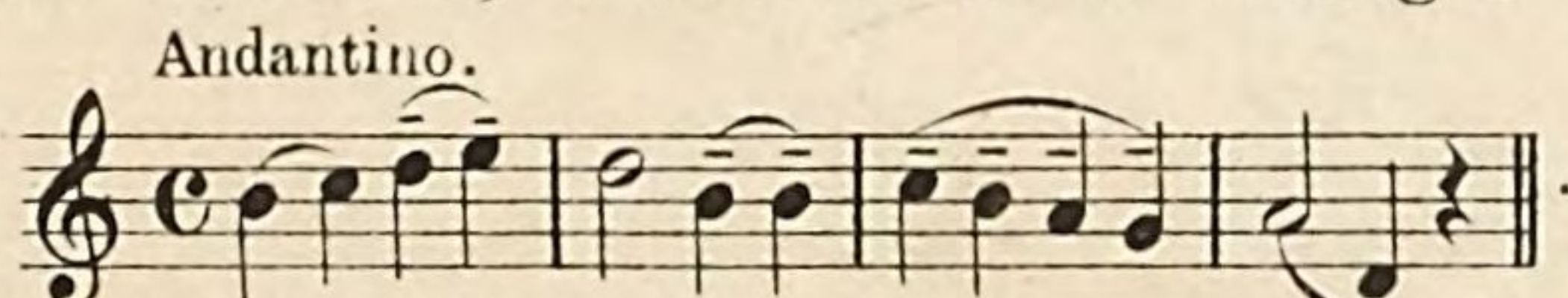
Über die Stricharten auf den Streichinstrumenten.

Zur Phrasirung bedient sich der Violinspieler der verschiedenen Stricharten, welche vom Componisten über den Noten genau anzugeben sind, damit der Spieler nicht in falsche Vortragsweise verfallen kann. Viele Passagen und langausgehaltene einfache und doppelt erklingende Intervalle, welche *legato* (gebunden) ausgeführt werden sollen, sind im langsamen wie im schnellen Tempo, theilweise mit einem Bogenstrich schwer auszuführen, jedoch hilft sich der gute Spieler dadurch, dass er, ohne das *legato* der Passage zu unterbrechen, den Bogenstrich wechselt. Die Spitze und die Mitte des Bogens, eignen sich zur Ausführung langsamer und bewegter, *piano* zu haltender Stellen, weniger zum *f* und *ff*, speciell die Mitte des Bogens zum Vortrag leichter, tändelnder, hüpfender, zierlicher Passagen, sowie zum Tremolo. Das untere Dritttheil des Bogens bis zum Frosch dient mehr zu schwerfälligen, *marcato* und *forte*-Ausführungen, doch soll hiermit nicht gesagt sein, dass man das Gegentheil mit demselben Bogentheil nicht ausführen könnte.

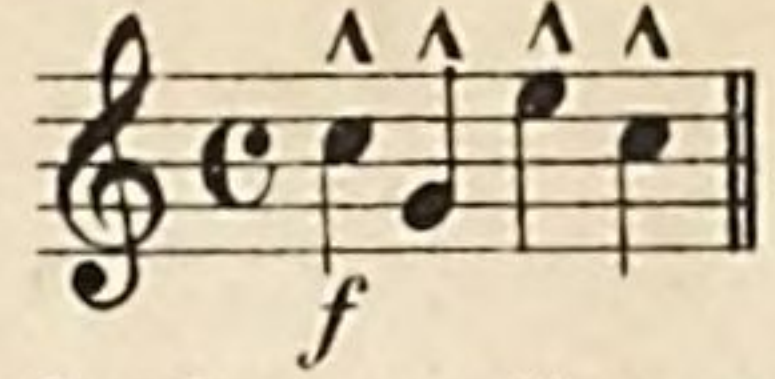
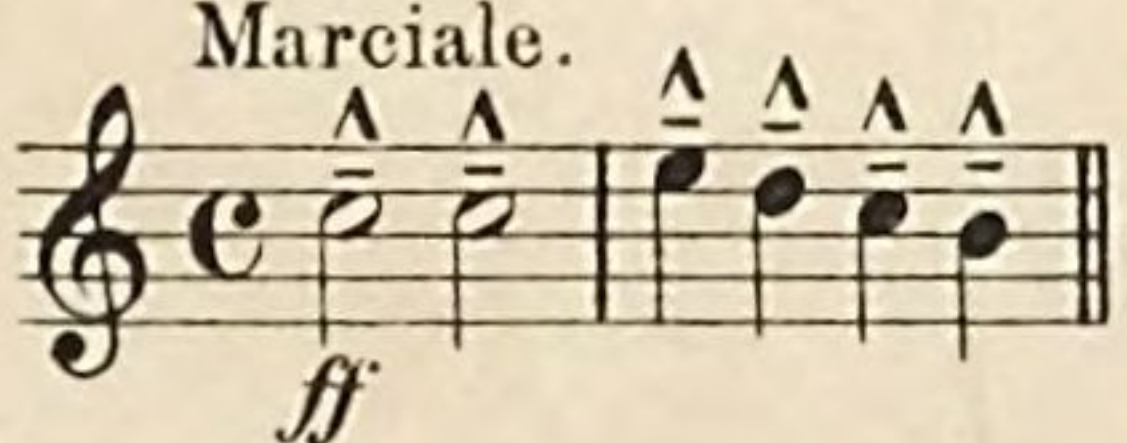
Der Herunterstrich des Violinspielers wird mit folgendem Zeichen $\sqcap$ und der Hinaufstrich mit nachstehendem Zeichen $\vee$ über den Noten angegeben. Aus nachstehend angegebenen Beispielen ist zu ersehen, wie man die Stricharten, je nach der Phrasirung verwenden kann. Will man Töne im langsamen oder lebhafteren Tempo mit breiten oder langen Strichen ausführen lassen, so zeichnet man Striche

über die betreffenden Noten, z. B. ; hier werden die Töne durch das Wechseln der Bogenstriche mehr von einander getrennt.

Bei folgender Notation, wo noch ein Bogen über den Strichen angegeben ist, erzielt man das weiche, breite, getragene *Staccato*, wodurch auch weniger Trennung der fortschreitenden Intervalle zu be-

merken ist, z. B. .

Kurz hervorstossende Noten werden mit Punkten über den Noten vermerkt, z. B. .

Kurze, feste Striche (*marcato*) wie folgt , auch mit nachstehenden über den Noten befindlichen Zeichen . Wo die Töne besonders breit und kräftig erklingen sollen, bezeichnet man wie nachstehende Intonation zeigt .

Hüpfender und springender Bogen.

Leichte, flotte, kurz auszuführende Töne oder Passagen lässt man zuweilen mit hüpfendem oder springendem Bogen ausführen. Genannte Stricharten werden mit Punkten über den Noten und durch die Worte „hüpfenden- und springenden Bogen;“ abgekürzt „hüpf.“ und „spr.“ vermerkt; zum Beispiel:



Beide Stricharten können mit Bindungen vermischt und zwei oder mehrere Töne auf einen Strich hüpfend ausgeführt werden, z. B.

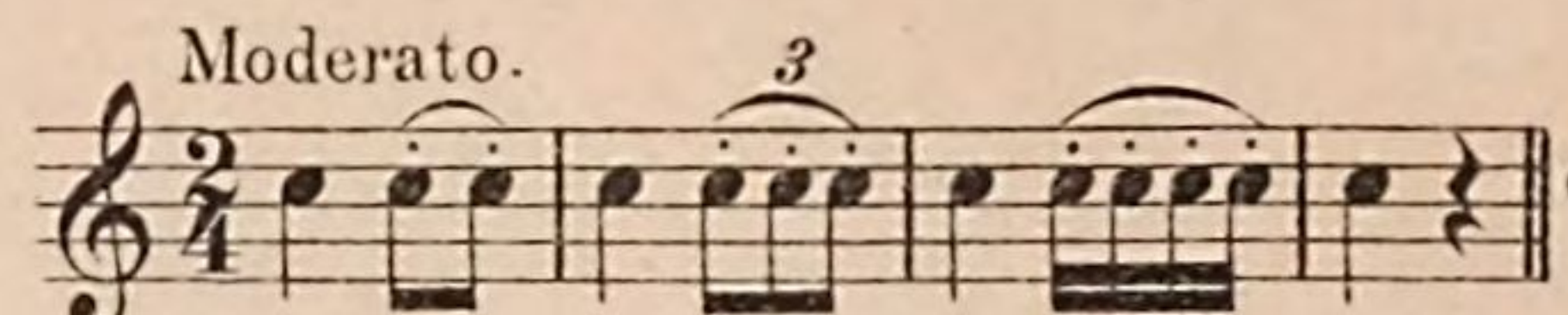


Der Unterschied zwischen hüpfendem und springendem Bogen besteht darin, dass ersterer nur im lebhaften Tempo Anwendung finden kann, da bei den schnellen Tonfolgen oder bei Wiederholung eines Tones die Bogenhaare die Saite kaum verlassen, während der springende Bogen in mehr ruhigem Zeitmasse Verwendung findet und hier die Bogenhaare die Saiten von Intervall zu Intervall verlassen.

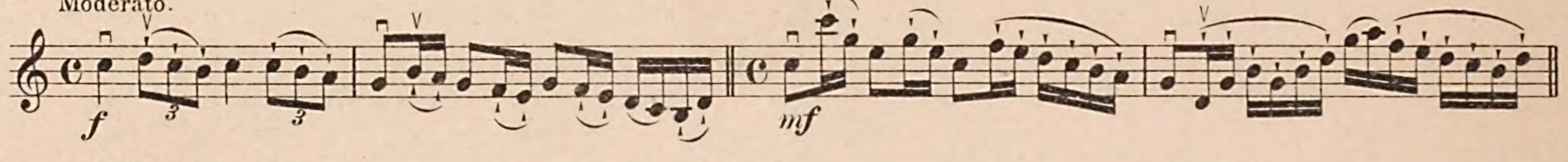
Das Staccato.

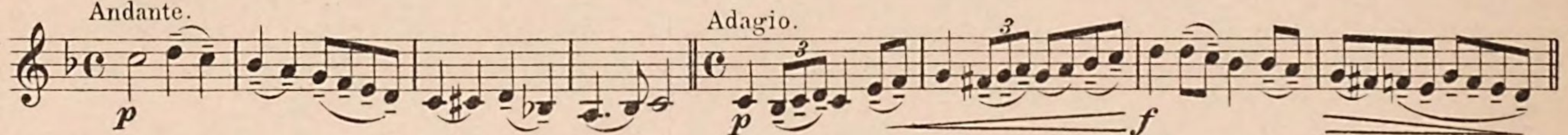
Wenn ein oder mehrere Töne, auch lange Folgen von Tönen auf einen Herunter- oder Hinaufstrich ausgeführt werden sollen, so nennt man diese Strichart „*Staccato*.“ Dasselbe kann man auf drei Arten erklingen lassen 1.) mit leichtem, kurzem Stoss (durch Punkte und Bogen über den Noten angegeben) 2.) mit festerem, markigerem Stoss mit folgender Bezeichnung über den Noten. $\vee \vee \vee$ 3.) mit schwerem, langsamerem Stoss (siehe oben angeführte Strichart ---).

Die 1. Art giebt das Gepräge des leichtfertigen, die 2. Art des eines bestimmteren, festeren, endlich die 3. Art eines ruhigen würdigen Charakters. Jede Art kann auf Herunter- und Hinaufstrich executirt werden; doch ist das Staccato auf Herunterstrich in schnellem Tempo schwieriger ausführbar und wird dadurch beim Erklingen meist etwas schwerfälliger erscheinen.

Im *f* und *ff* verwendet man nur 2, 3 bis 4 Töne repetirend, z. B:  oder fortschreitend  staccato. Bei längeren Tonfolgen wäre es im *forte* un Zweckmässig, da bei dieser Strichart kein so grosser Ton erzielt werden kann.

Leichtes Staccato.  *f* *mf* *p*

Festeres Staccato.  *f* *mf*

Breites, schweres Staccato.  *p* *f*

In Orchesterwerken kommt eine längere Folge von Tönen „staccato“ nicht in Anwendung, wohl aber in Solostücken für Violine.

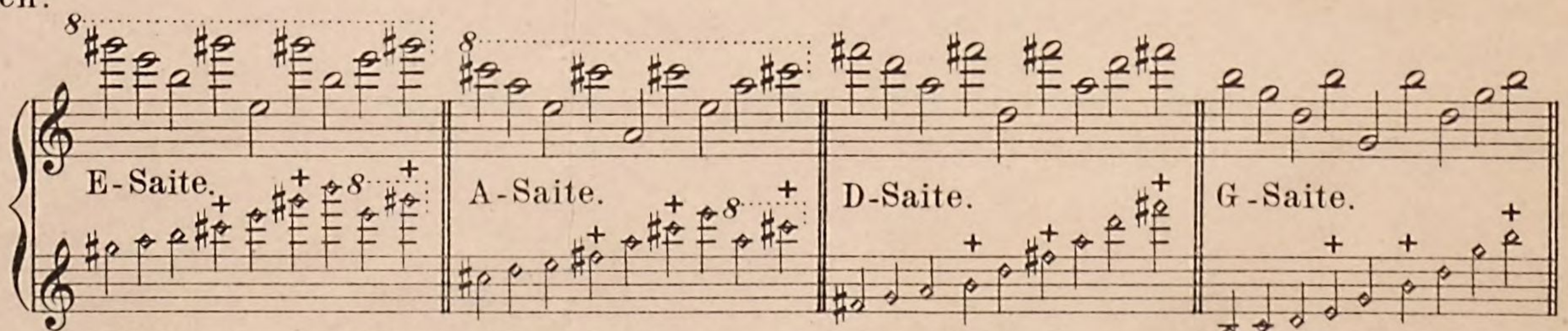
Col legno.

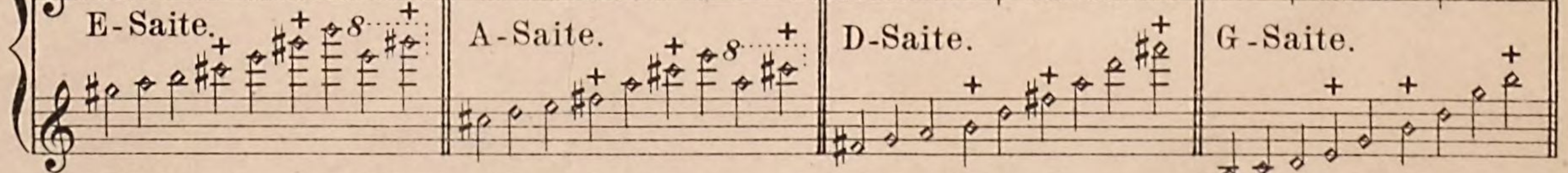
Unter dieser Bezeichnung versteht man, dass die Saiten an der Stelle, wo sie angestrichen, mit der Rückseite der Bogenstange angeschlagen werden sollen. Durch diese Manipulation wird ein kurzer, spröder Klang der Saiten erzeugt. Die Anwendung des *col legno* geschieht meist durch sämtliche Streichinstrumente und wird mehr zur Begleitung (durch einzelne Schläge), als zu melodischen Zwecken verwendet. R. Wagner hat in den „Meistersinger“ davon Gebrauch gemacht. *Liszt, II. 110.*

Die Flageolettöne und deren Notirung.

Flageolett- oder Flötentöne genannt, werden im Solospiel wie im Orchester angewandt; dieselben erzeugt man durch leichtes Auflegen der Finger der linken Hand auf vom Naturgesetz bestimmte Punkte der Saiten. Durch diese Flageolet-Töne gewinnt die Violine nach der Höhe bedeutend an Umfang. Der Klangcharakter der Flageolet-Töne ist ein eigenthümlicher, mit den höchsten Tönen auf der Flöte oder besser mit dem Klange des Flageolets, eines kleinen Holzblasinstruments,^{*)} vergleichbar. Die Flageolet-Töne werden in zwei Klassen getheilt, in natürliche und künstliche. Die erstere Art wird meist im Orchester verwendet, und durch leichtes Auflegen der Finger auf die Saiten erzeugt, wie schon erwähnt; diese so erzeugten Töne sind auch die wirkungsvollsten und am leichtesten ausführbar.

Nachstehend sind die leicht ausführbaren natürlichen Flageolet-Töne durch Notation, Griff und Klang angegeben.

Wirklicher Klang. 

Schreibweise. 

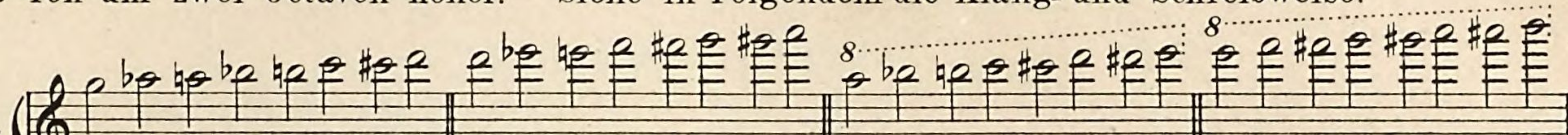
NB. Die mit + angezeichneten Intervalle sind etwas schwerer zu intoniren.

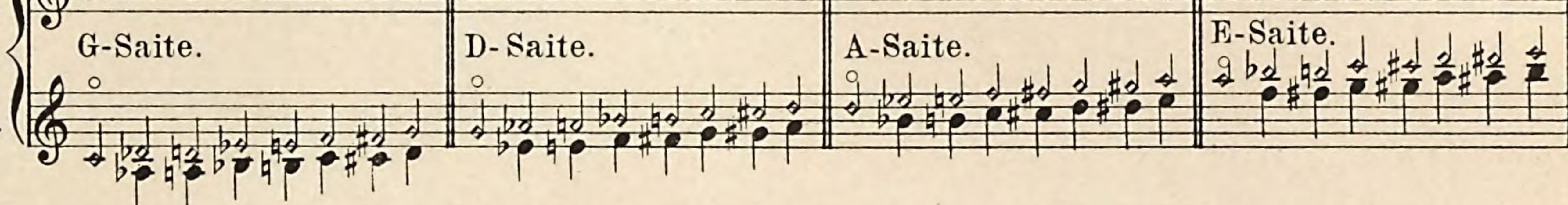
Die künstlichen Flageolettöne werden auf fünf Arten gebildet:

1.) Wenn der erste Finger (Zeigefinger) der linken Hand fest auf die Saite gesetzt wird und der

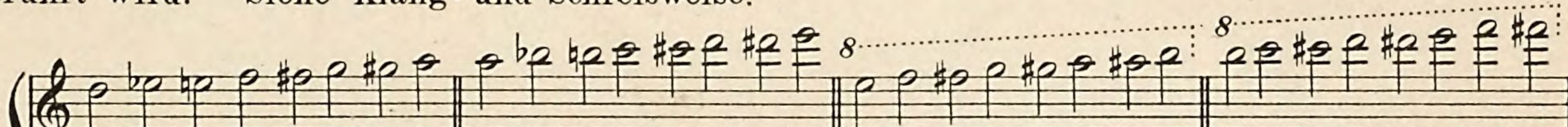
^{*)} Siehe Theil II. S. 6.

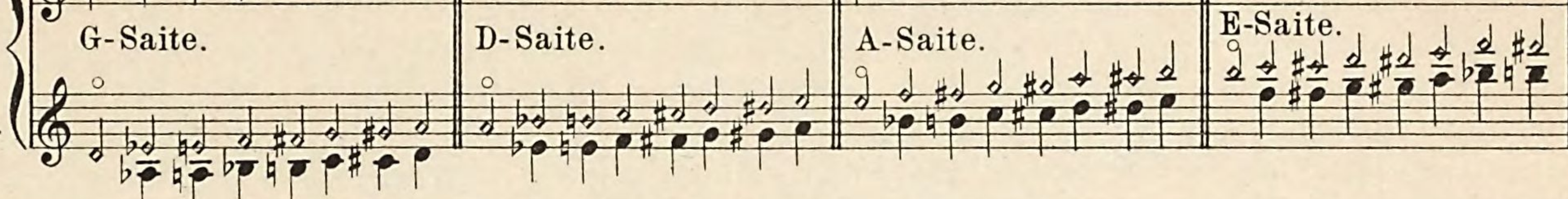
vierte Finger (kleiner Finger) die nämliche Saite im reinen Quartengriff leicht berührt, so erklingt der fest gefasste Ton um zwei Octaven höher. Siehe in Folgendem die Klang- und Schreibweise.

Wirkl. Klang. 

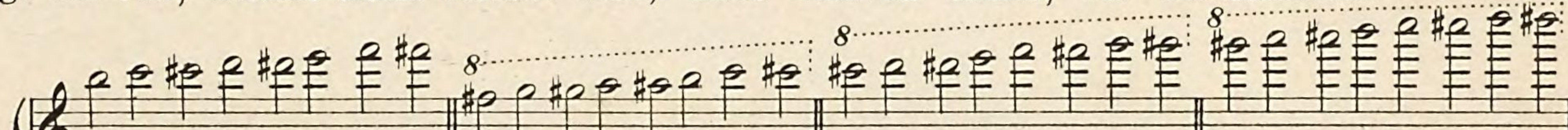
Schreibweise. 

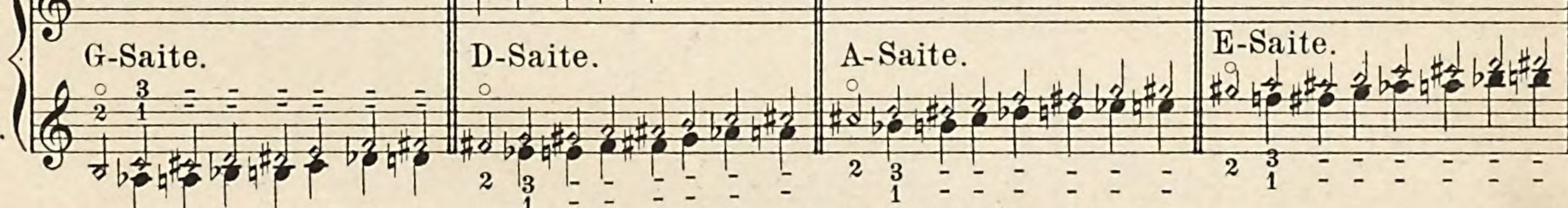
2.) Wenn der erste Finger, wie vorher angegeben, fest aufgesetzt, und der kleine Finger die gleiche Saite im reinen Quintengriff leicht berührt, so erklingt der Ton eine Octave höher, welcher durch den kleinen Finger leicht berührt wird. Siehe Klang- und Schreibweise.

Wirkl. Klang. 

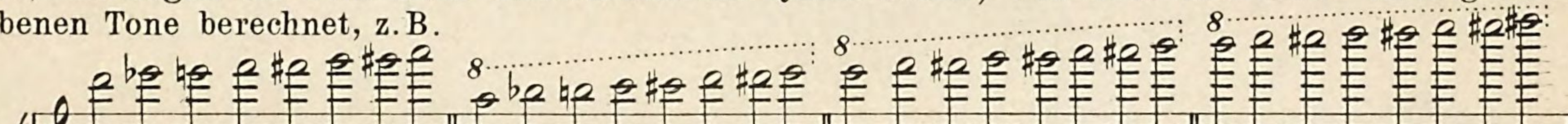
Schreibweise. 

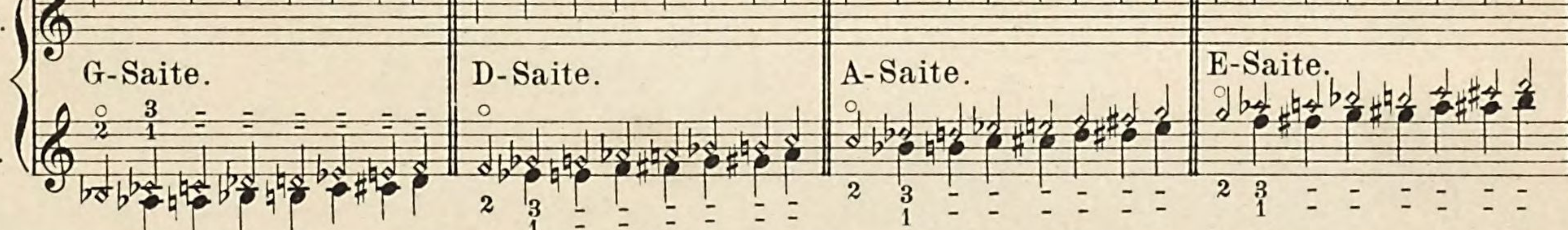
3.) Durch festes Aufsetzen des ersten Fingers und leichtes Auflegen des dritten Fingers im grossen Terzengriff erklingt der Ton, welcher leicht berührt wird, zwei Octaven höher, wie nachstehende Notation zeigt.

Wirkl. Klang. 

Schreibweise. 

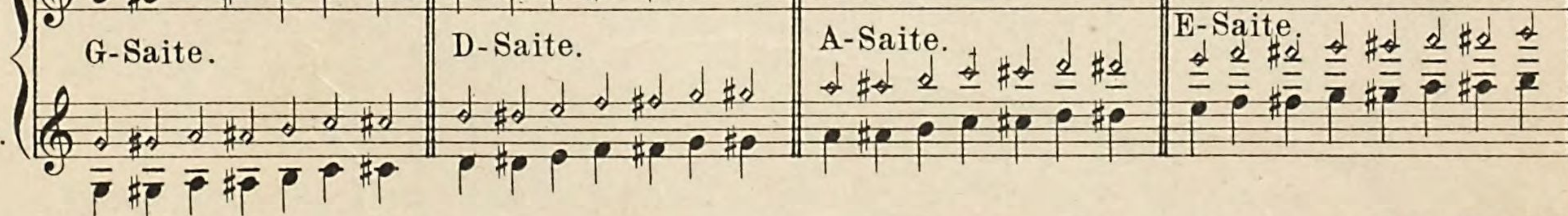
4.) Sobald der erste Finger fest aufgesetzt wird und der dritte Finger im kleinen Terzengriff die Saite leicht berührt, erklingen die Töne zwei Octaven und eine Quinte höher, von dem mit dem festliegenden Finger gegebenen Tone berechnet, z. B.

Wirkl. Klang. 

Schreibweise. 

5.) Die nachstehend angegebene letzte Art der Flageolettöne, welche sehr schwierig auszuführen ist, entsteht durch festen Aufsatz des ersten Fingers und des vierten Fingers im Octavgriff, leicht aufgelegt; hier werden die Töne um eine Octave höher erklingen als der festgegriffene Ton angibt. Nicht jeder Violinspielende hat die Fähigkeit, diese Spannung auszuführen, weshalb diese Art nur selten angewandt wird.

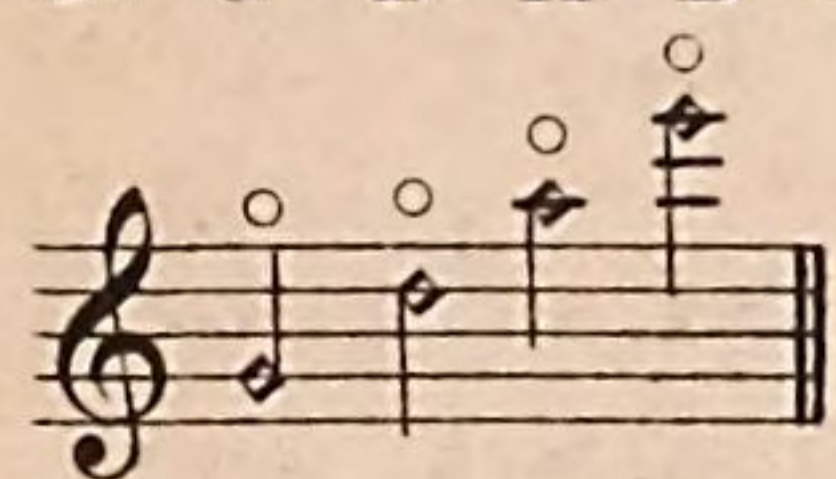
Wirkl. Klang. 

Schreibweise. 

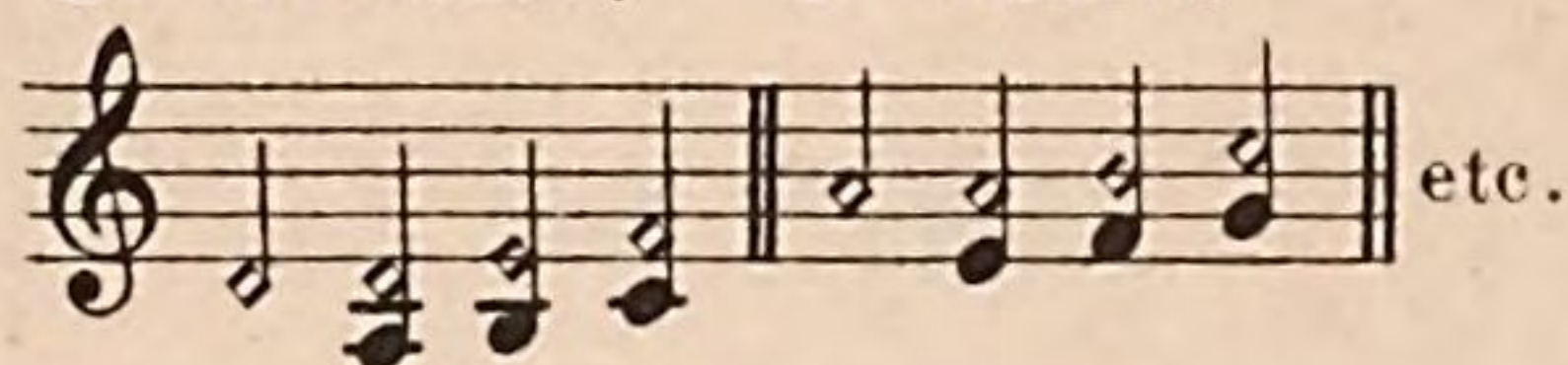
Die unter 2, 3, 4 und 5 angeführten künstlichen Flageolettöne werden, je höher, auch immer schwerer in der Ausführung. Aus diesem Grunde verzichtet man im Orchesterspiele auf diese Arten, welche aber im Solospiele öfters in Anwendung kommen.

In den Partituren und Orchesterstimmen findet man die Schreibweise für Flageolettöne verschieden angegeben, z. B.

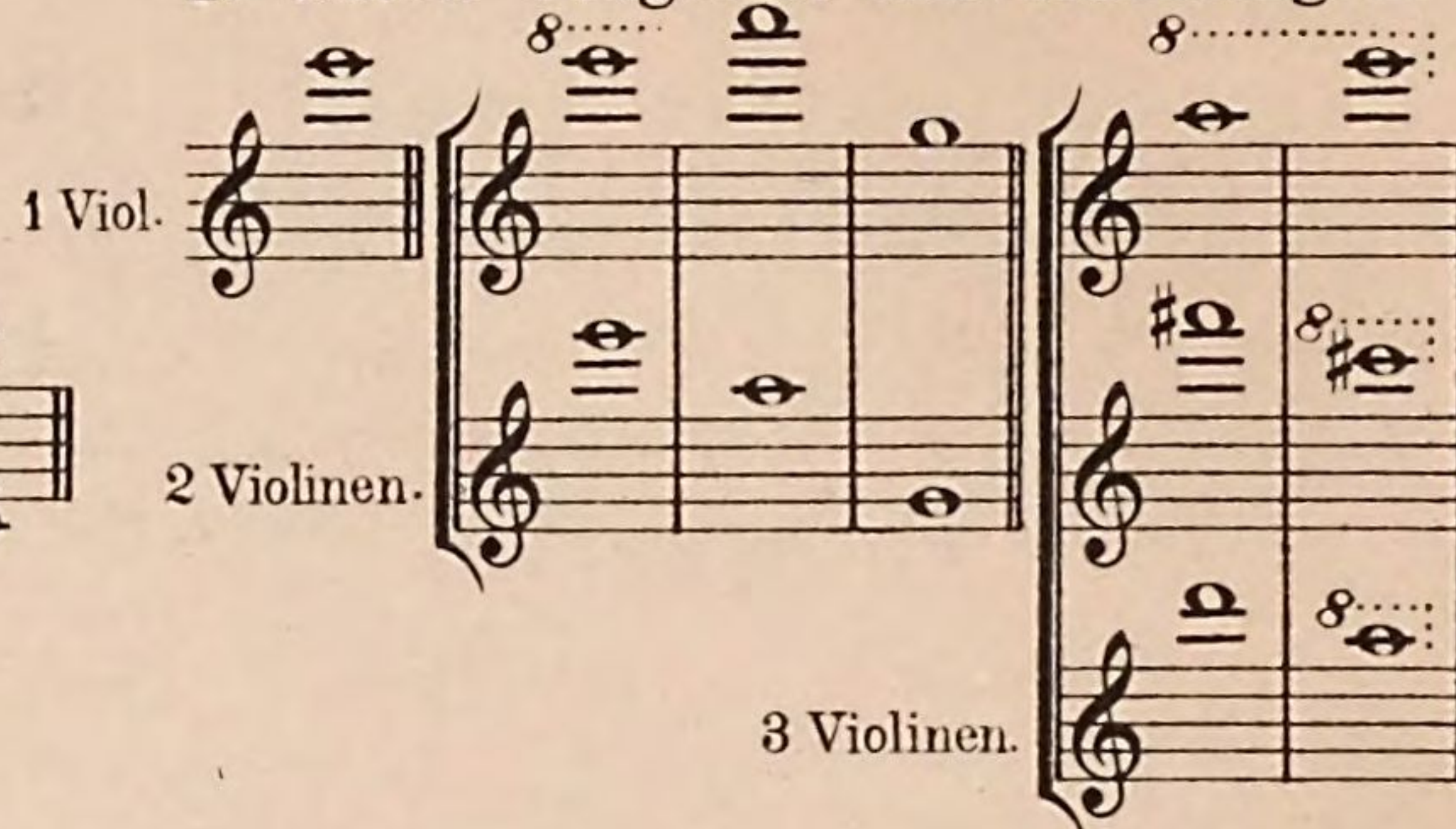
1. G- D- A- E- Saite.



2. G-Saite. D-Saite.



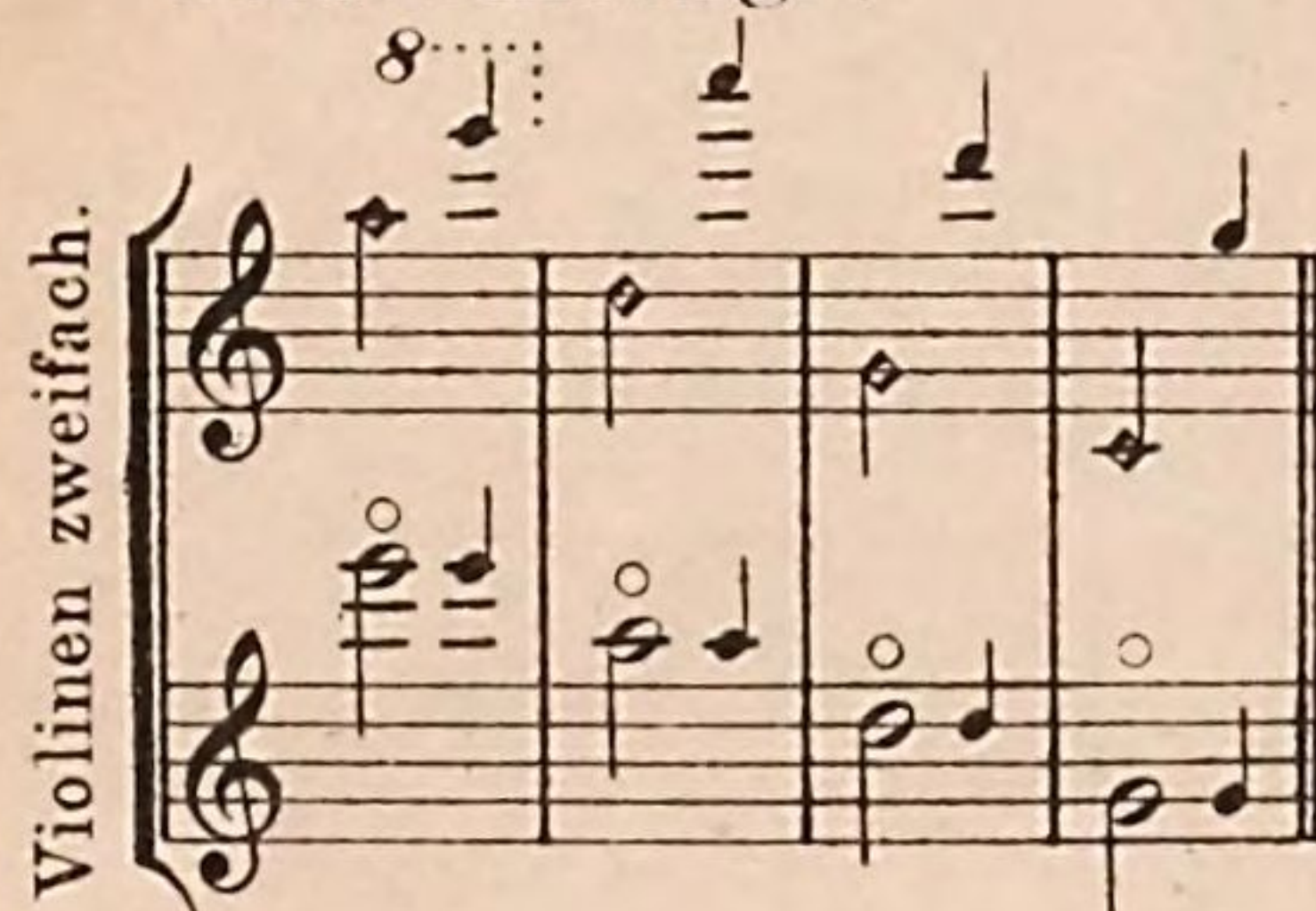
4. Durch Flageolet hervorzubringen.



Beispiel 1 bringt weder den Spieler noch den Dirigenten in Zweifel über den Klang, da der vorgeschriebene Ton in gleicher Tonhöhe Flageolet erklingen soll; 2 zeigt nur die Ausführung der Griffe ohne wirklichen Klang; 3 veranschaulicht Schreibweise und wirklichen Klang; 4 deutet die Noten mit der Bemerkung, dieselben Flageolet auszuführen. Bei 2 wird nur ein Dirigent über den wirklichen Klang in Verlegenheit kommen können, der nicht speciell Studien auf der Violine gemacht hat. In 4 ist es insofern günstiger für den Dirigenten, doch weniger für den Spieler, da die Art, wie die Töne notirt sind, manchen Spieler in der Ausführung überraschen dürfte. Deshalb ist es auf alle Fälle gut, die Notation der natürlichen und der künstlichen Flageolettöne nach unter 3 gegebener Art anzuführen, da durch diese Schreibart die Spielweise und der Klang klarer vor die Augen tritt.

Durch nachstehende Beispiele ist die vortheilhafte Schreibweise veranschaulicht.

Octavenklänge.



Unisonoklang in 3 Octaven.



Dreiklänge aus natürlichen Flageolettönen zusammengestellt.



Dreiklänge aus künstl. u. natürl. Flageolettönen zusammengestellt.

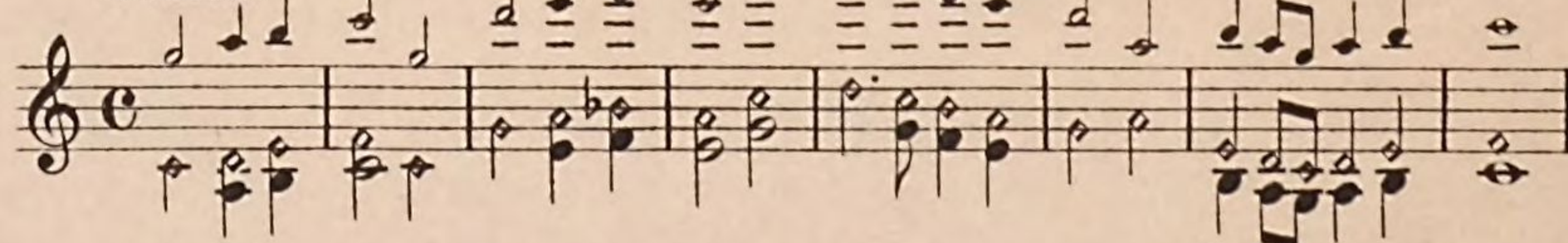


Vierklänge aus natürlichen und künstlichen Flageolettönen zusammengestellt.



Folgen von Flageolettönen lassen sich im langsamen Tempo leicht, im schnellen Tempo schwieriger ausführen, z. B. würden nachstehende Takte keine Schwierigkeiten bereiten.

Andante.



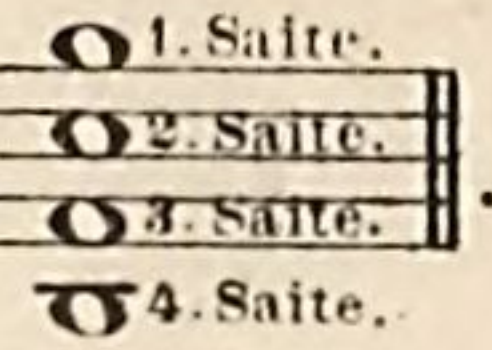
An Virtuosen dürfte man schon höhere Forderungen im Flageoletspiel stellen, wie man derartige Künsteleien zahlreich in Solostücken für Violine vorfindet.

Folgen von Flageolettharmonien, 3 und 4stimmig, sind auch im langsamen Zeitmasse, wegen sauberer Intonation schwer auszuführen und kommen in Orchesterwerken wenig zur Anwendung.

Siehe Anwendung von Flageolettönen, Partitur - Beispiele Theil I. S. 45. 77. Theil III. S. 43.

Die Bratsche oder Altgeige, (ital. Viola, franz. Alto)

unterscheidet sich von der Violine durch grössere Form, tiefere Klanglage der Saiten und durch einen anderen Klangcharakter. Ebenso wie die Violine ist dieselbe mit vier Darmsaiten bezogen, von denen die zwei am tiefsten klingenden mit Draht umspinnen sind. Die vier in Quinten gestimmten Saiten C, G, D und A erklingen um eine Quinte tiefer als die der Violine. Die Noten für die Bratsche werden im Altschlüssel geschrieben. Stimmung der vier Saiten ist:



Zur Erleichterung des Lesens und Notirens der Töne für die Bratsche bedient man sich für die höhere Lage der Töne des Violinschlüssels, jedoch giebt es keine Bestimmung, von welcher Tonhöhe ab dieser Schlüssel angewandt wird. Jedenfalls ist der Violinschlüssel nur dann vorteilhaft angebracht, wo viele Hüllslinien, bei hohen Tönen, dem Spieler das Lesen erschweren.

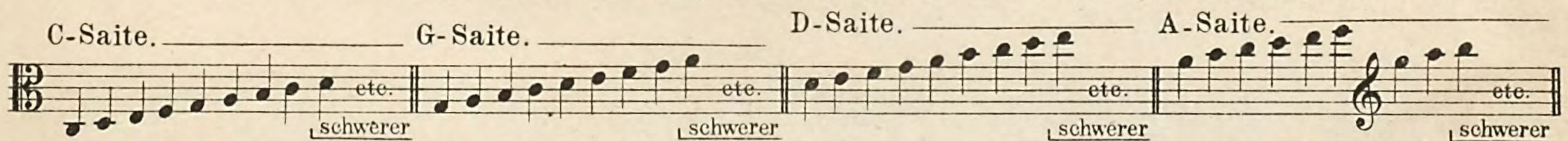
Der tonische Umfang der Bratsche ist folgender , doch dürfte der Tonumfang vom kleinen c bis zum 3. gestrichenen c im Quartett- und Orchesterspiel vollkommen genügen.

Die Handhabung der Bratsche ist fast die gleiche, wie die der Violine; nur sind bei der Bratsche die Griffe weiter auseinander liegend wegen ihrer grösseren Form und Mensur. Darauf dürfte beim Passagenspiel doch einige Rücksicht zu nehmen sein.

Zur besseren Orientirung möge hier eine kleine Griffabelle folgen.



Wie auf der Violine, so sind auch hier weiter folgende Töne auf jeder Saite hervorzubringen, z. B:



Um die höher liegenden Töne, höher als die durch den ersten Einsatz erzielten (durch freie Saite und 1., 2., 3. und 4. Finger), zu erzeugen, muss sich der Spieler der Lagen (Positionen) bedienen. Dieses geschieht durch Höher- oder Nachrücken des 1. Fingers der linken Hand (auch des 2., 3. oder 4. Fingers).

Siehe darüber Violine: Lagen oder Positionen, Seite 1.

Wie auf der Violine, so hat auch auf der Bratsche jede Saite einen besonderen Klangcharakter. Die Töne auf der 4. Saite (C) klingen im *f* voll, düster, ja hart, im *p* düster und matt. Auf der 3. Saite (G) geben sich die Töne in vorher erwähnten Stärkegraden etwas weicher und gleicher, der Klang nähert sich mehr der Altstimme. Auf der 2. Saite (D) schliesst sich der Klang der G-Saite in höherer Lage und etwas hellerer Farbe an. Die 1. Saite (A) hat im *f* einen herben, gläsernen und im *p* einen etwas naseelnd weichen Klang, in der hohen Lage wird der Ton im *f* fast schneidend, naseelnd.

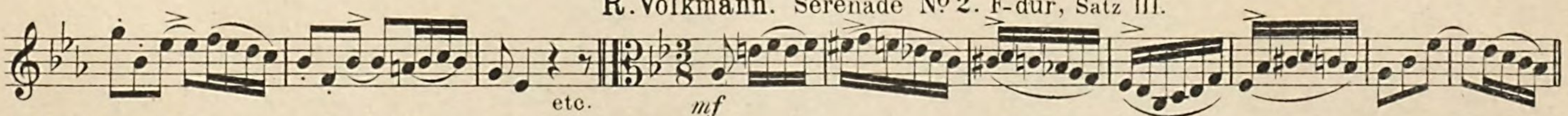
Folgende Beispiele zeigen Weber. Freischütz, Romance u. Arie: „Einst träumte meiner selgen Base.“

Hinweisungen auf den Recit. *a piacere*

Klang der erwähnten vier Saiten.



R. Volkmann. Serenade No 2. F-dur, Satz III.



R. Wagner. Ouverture „Tannhäuser.“



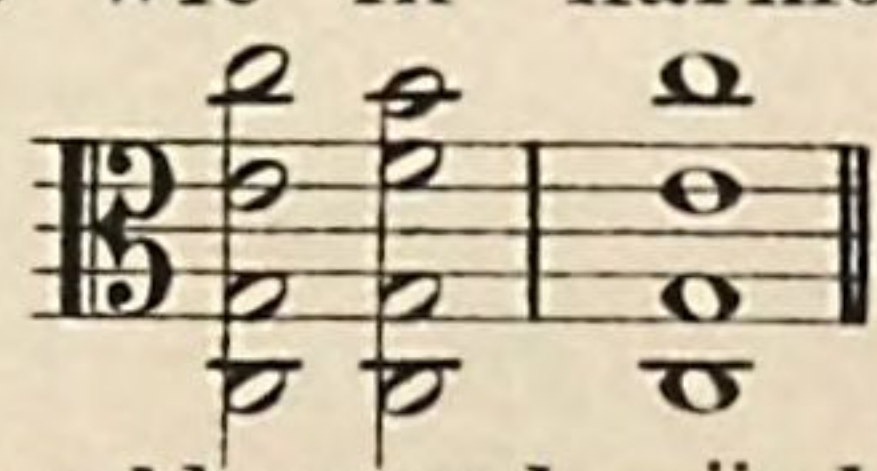
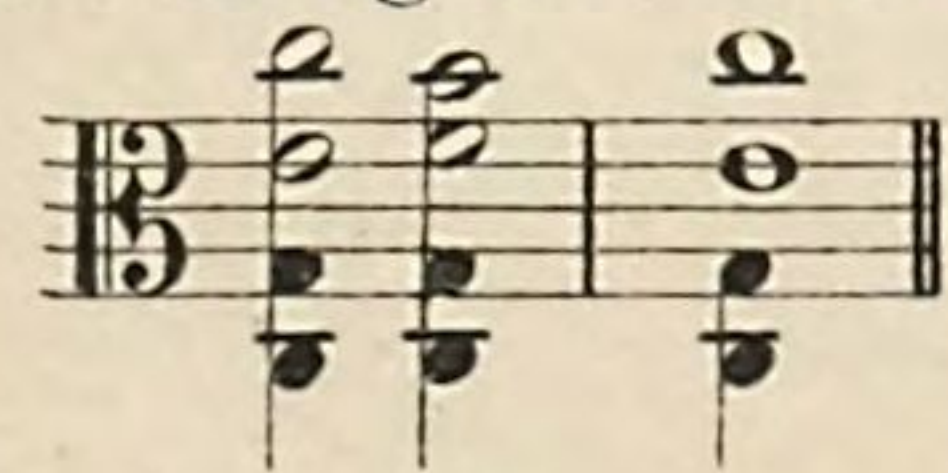
Tripelgriffe (Dreiklänge).

Tripelgriffe können von einem Spieler in einzelnen Schlägen und accordischen Folgen ausgeführt werden. Auch hier haben die Bemerkungen, welche bei der Violine (siehe Tripelgriffe) angeführt sind, die gleiche Gültigkeit. Nachstehende Tripelgriffe können ohne Anwendung der Lagen oder Positionen ausgeführt werden und bieten keine grossen Schwierigkeiten.

NB. Die mit + bezeichneten Griffe sind schwieriger ausführbar.

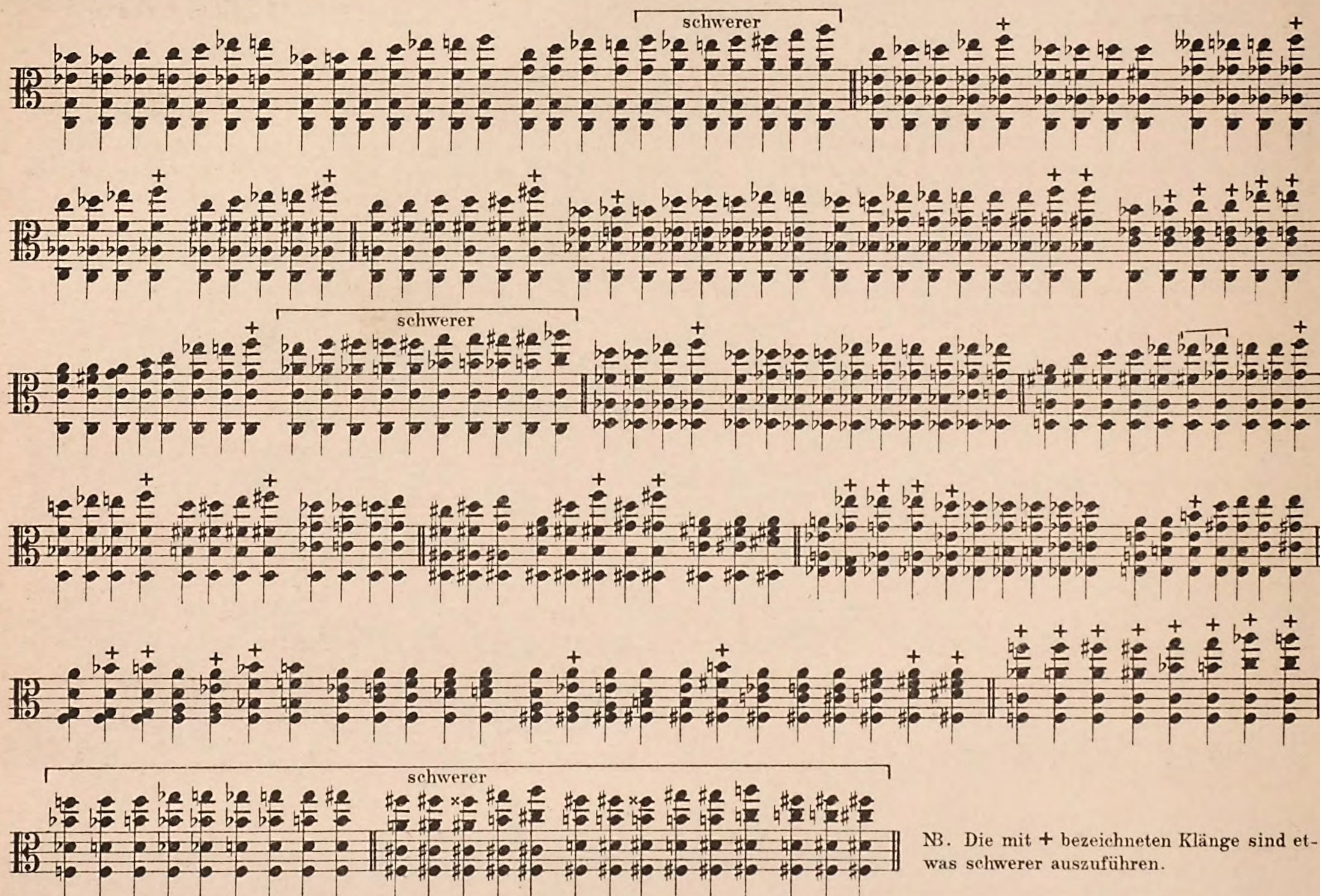
Vorstehende Klänge können in denselben Zerlegungen ausgeführt werden, wie bei Besprechung der Violine angegeben ist. (Siehe Violine Seite 6.)

Quadrupelgriffe (Vierklänge).

Von einem Spieler können nachstehende Quadrupelgriffe durch einzelne Schläge wie in harmonischen Folgen zu Gehör gebracht werden. Bei länger zu haltenden Vierklängen z. B.  macht sich auch hier, wie bei der Violine, das Nichtfortklingen der zwei tiefsten Töne bemerkbar und würde somit im langsamen Tempo wie folgt erklingen:  Bei kürzer anzuschlagenden Harmonien

z. B.  wird das Fehlen genannter Töne wenig bemerkbar.

Folgende Notation zeigt eine Zusammenstellung leichter und schwerer Quadrupelgriffe oder Vierklänge, welche auch in denselben Zerlegungen ausgeführt werden können, wie bei den Quadrupelgriffen der Violine angegeben ist. (Siehe Violine Seite 7.)



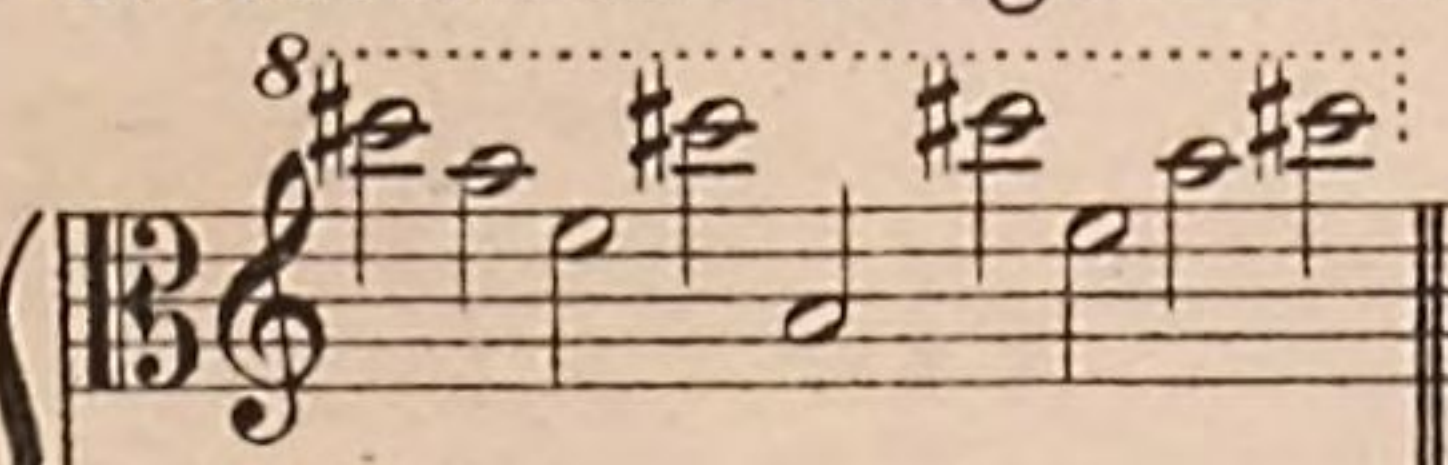
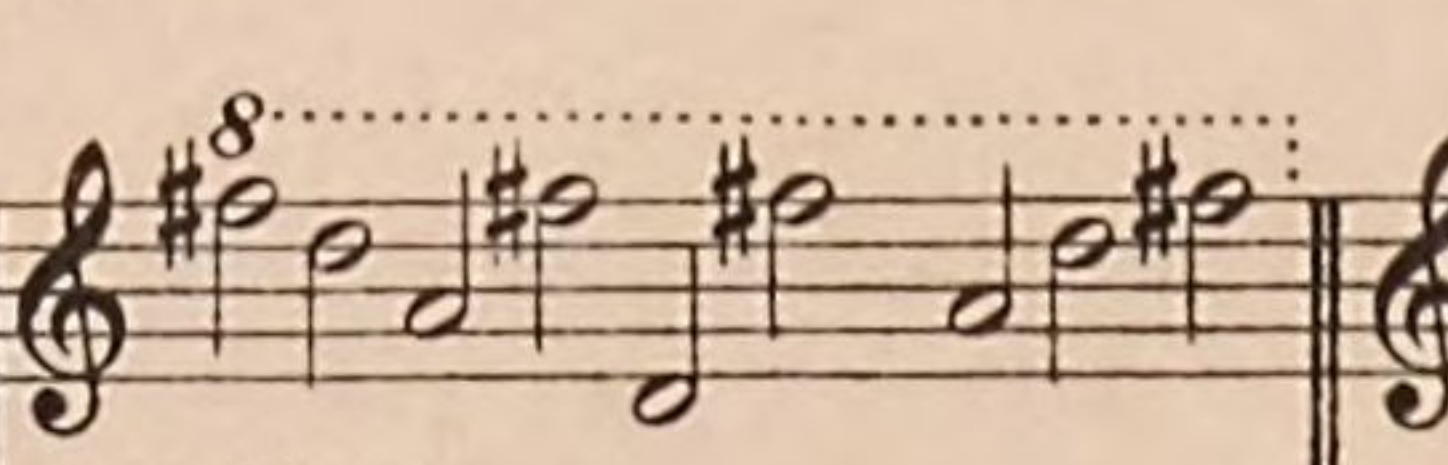
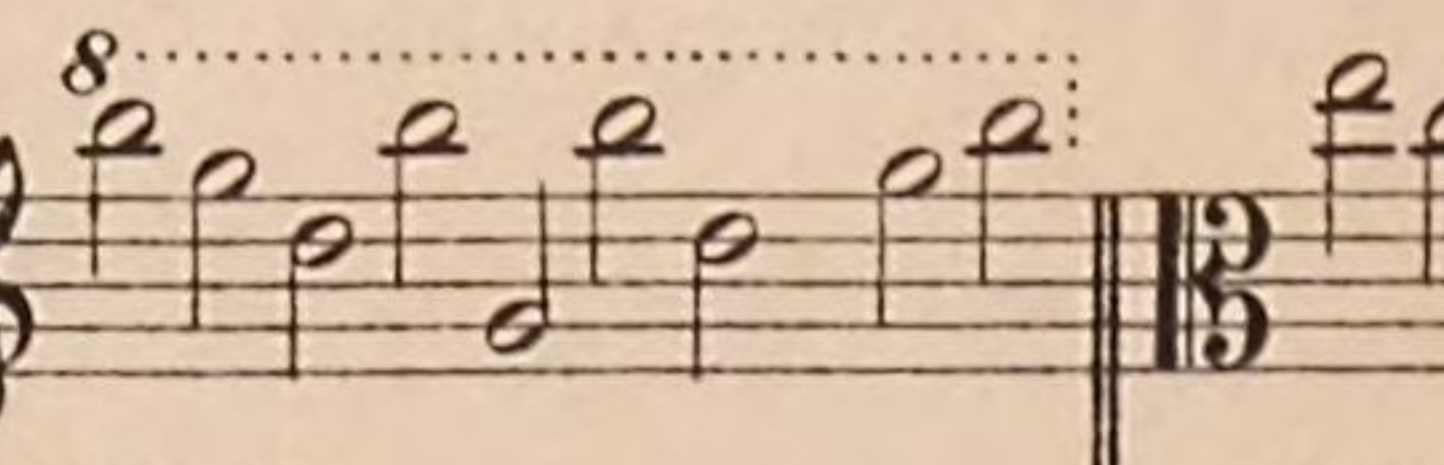
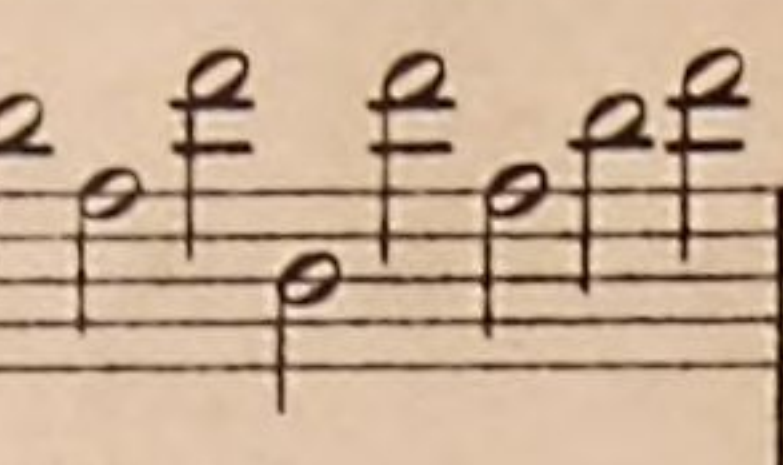
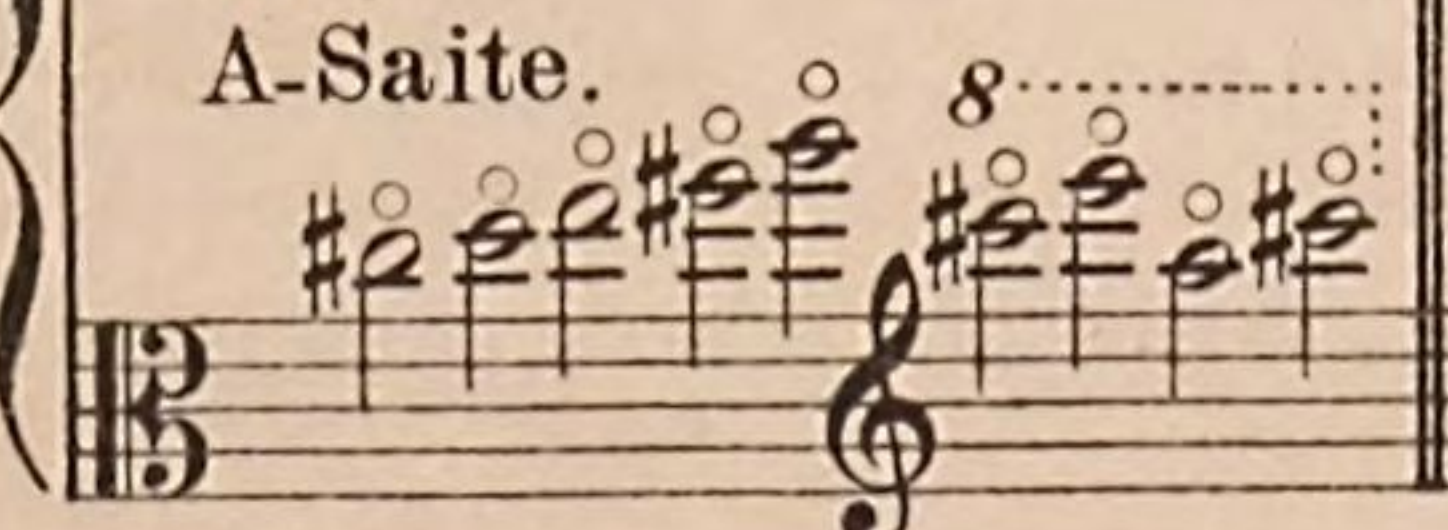
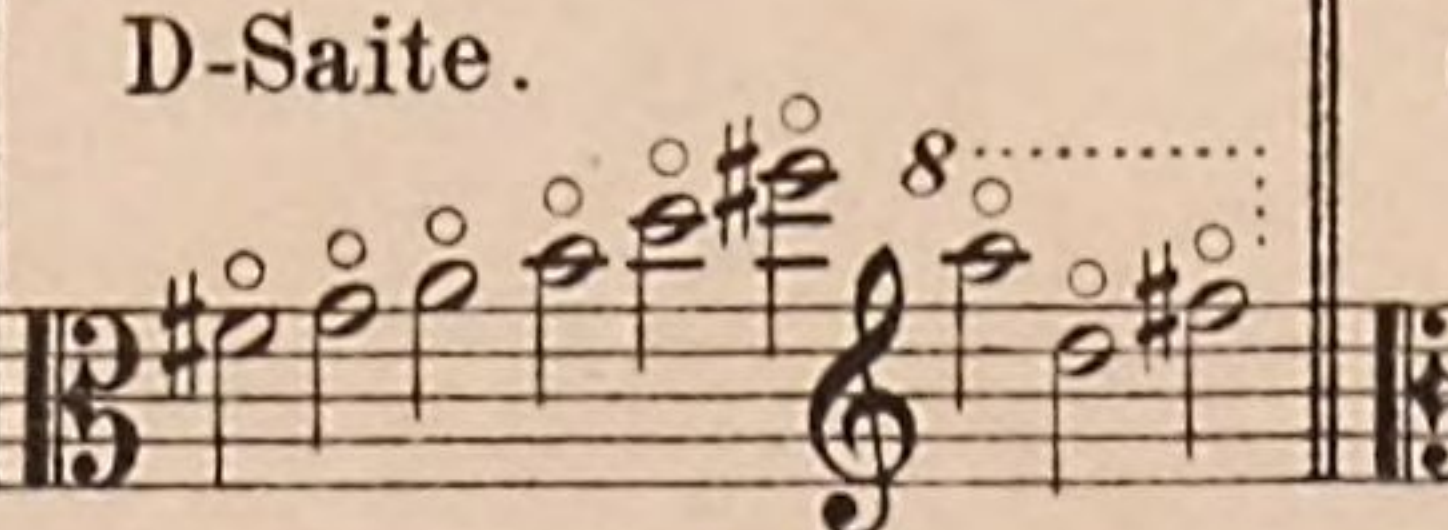
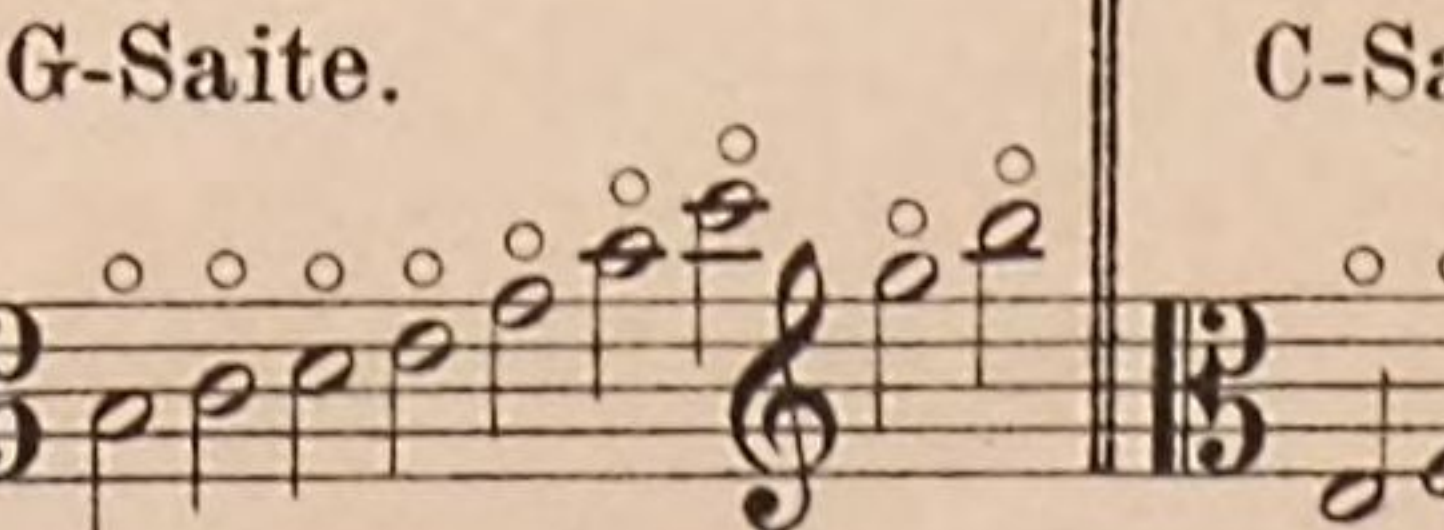
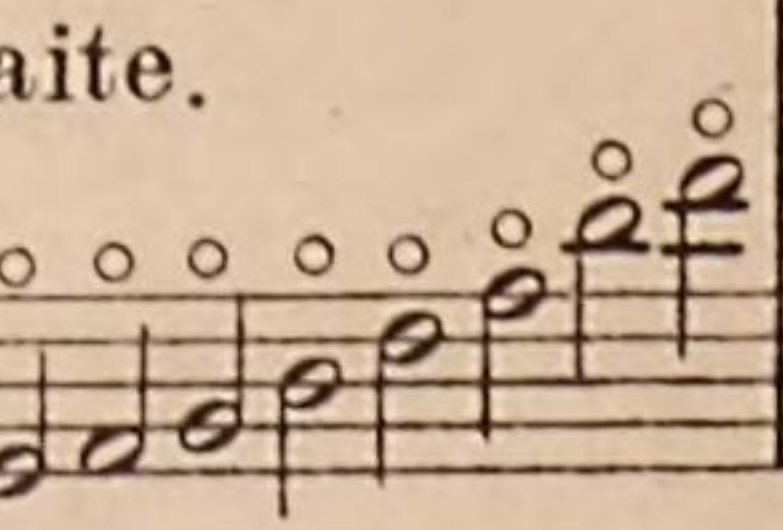
NB. Die mit + bezeichneten Klänge sind etwas schwerer auszuführen.

Auch diese angeführten Klänge können, wie bei der Violine angedeutet, in harmonischen Folgen in verschiedenartigster Weise Verwendung finden.

Was bei der Violine über die verschiedenen Tremolos, sowie Pizzicato, Dämpfer (Sordino) und Phrasierung (Stricharten) gesagt und durch Beispiele angegeben, gilt auch für die Bratsche. Die bei der Violine angegebenen zwei Tremolos werden im Orchester für die Bratschen allein nicht so vielfach getheilt wie dort angegeben, angewandt; wohl aber mit den Violinen (sich in die Harmonien theilend) zusammen auftretend. Diese Bemerkung bezieht sich zugleich auf das Pizzicato.

Wie bei der Violine kann man auch auf der Bratsche Flageolettöne erzeugen. Obwohl dieselben im Orchestersatz wenig in Anwendung kommen, können sie doch nicht unerwähnt bleiben. Wie schon bei der Violine gezeigt, werden sie in zwei Klassen getheilt: 1. natürliche, 2. künstliche Flageolettöne und hier wie dort auf gleiche Art ausgeführt. Nachstehende Tabelle zeigt die Notation und wirklichen Klang der angedeuteten Arten.

1. Natürliche Flageolettöne.

Wirkl. Klang.				
	A-Saite.	D-Saite.	G-Saite.	C-Saite.
Schreibweise.				

2. Künstliche Flageolettöne.

19

8. A-Saite. D-Saite. G-Saite. C-Saite.

3. 8. A-Saite. D-Saite. G-Saite. C-Saite.

4. 8. A-Saite. D-Saite. G-Saite. C-Saite.

5. 8. A-Saite. D-Saite. G-Saite. C-Saite.

Auch hier sind unter 1 und 2 angeführten Flageolettöne die leicht ausführbarsten und wirkungsvollsten. Im Orchester wird der Gebrauch von Flageolettönen weniger in Anwendung kommen; geschieht es, so ist es meist mit Verbindung der Violinen zu Harmonien. Wird die Bratsche als Soloinstrument verwendet, so können Flageolettöne öfters in Anwendung kommen.

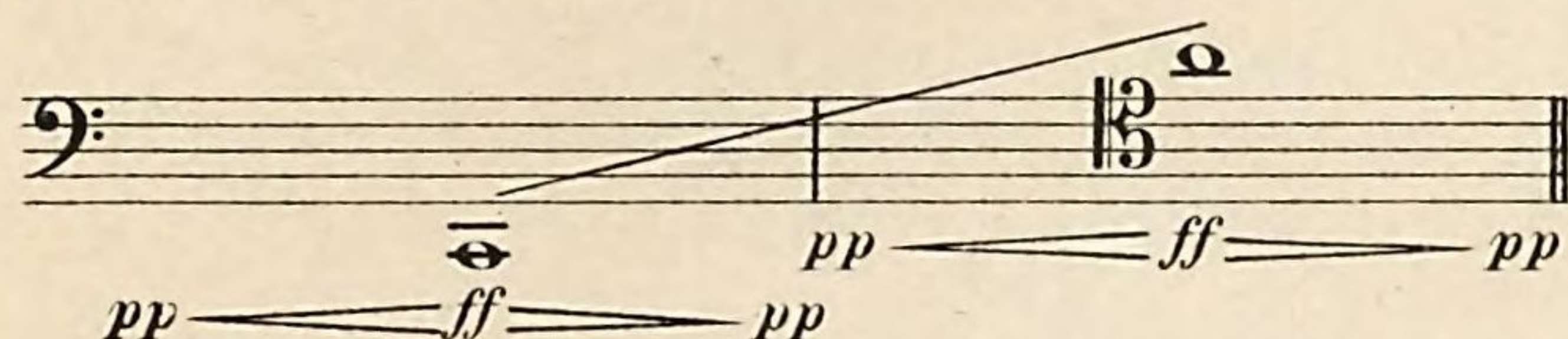
Viola d'amour (Liebesgeige), (ital. Viola d'amore, franz. Viole d'amour).

Dieses Instrument, welches von der Viola durch grösseren Bau, Stimmung, Bezug und Zahl der Saiten, sowie durch den Klangcharakter abweicht, ist als verschollen zu betrachten. Es hat aber dennoch Anspruch, hier erwähnt zu werden, weil es durch Meyerbeer in der Oper „Die Hugenotten“ sehr wirkungsvoll verwendet worden ist. Dasselbe ist mit sieben Darmsaiten bezogen, von denen die 5. 6. und 7. mit Draht

überspannen und in nachstehende Töne gestimmt sind:

Die Notation geschieht im Altschlüssel, hohe Töne werden auch im Violinschlüssel notirt. Unter dem Griffbrett und Steg liegen ausserdem noch sieben Stahlsaiten (Resonanzsaiten), welche mit den Hauptsaiten im Einklang gestimmt und beim Anstreichen der Ober- oder Hauptsaiten, in Mitschwingung gesetzt werden. Der Klang des Instruments ist ähnlich dem der Viola, erhält aber durch das Mitklingen der unteren Stahlsaiten ein etwas geheimnissvolles, verschleiertes, geisterhaftes Klangcolorit. Durch die Stimmung der Saiten in kleine und grosse Terzen, sowie Quartan, ist die Applikatur des Instruments von der, der Violine und Viola sehr abweichend; weshalb auch wenige Spieler vorhanden sind, welche die Viola d'amour noch traktiren; doch die Romanze des Raoul mit obligater Viola d'amour aus Meyerbeer's Hugenotten mit Anwendung dieses Instruments bekommt man zuweilen noch zu hören.

Hinsichtlich der Ausführungen von Tonleitern und Accorden mit Stoss und Bindungen (siehe Violine, „Streicharten“) in den verschiedensten Zusammenstellungen darf man dem Violoncell-Spieler nicht das Gleiche zumuthen wie dem Violinspieler, da die Applikatur schwieriger ist als auf der Violine und Bratsche, namentlich mehr physische Kraft beansprucht. Jedes Intervall kann man in allen Schattierungen vom *pp* bis zum *ff* und so zurück, erklingen lassen, in gleicher Art auch langsame und schnelle Folgen von Tönen, z. B.



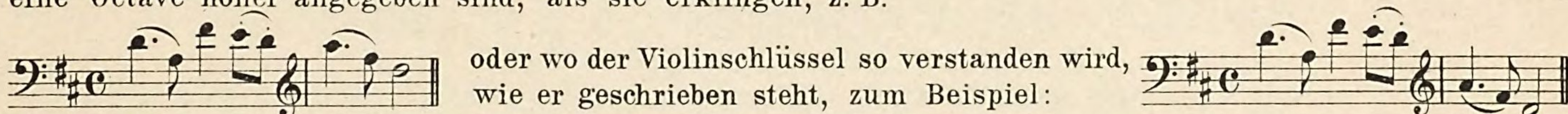
Gebunden und gestossen, auch mit vermischter Strichart ausführbar.



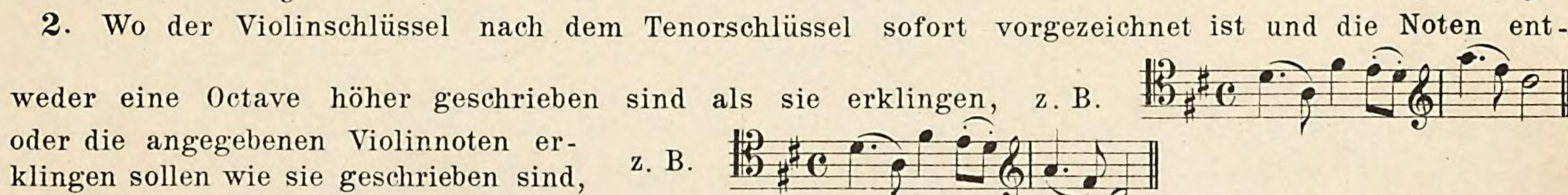
Was über chromatische Tonfolgen im schnellen Tempo bei Besprechung der Violine gesagt wurde, gilt auch hier. Besonders werden auf der C- und G-Saite derartige Folgen weniger klar hervortreten; doch sind hier immer das Tempo und die auszuführenden chromatischen Figuren massgebend.

Wie schon erwähnt bedient man sich zur Notirung der Töne für das Violoncell in den hohen Tonlagen des Tenor- oder Violinschlüssels, um die vielen Hüllslinien bei den hohen Tönen zu vermeiden und dem Spieler das Lesen zu erleichtern. Den Violinschlüssel findet man in verschiedenen Arten notirt vor.

1. Wo der Violinschlüssel sofort nach dem Bassschlüssel auftritt und dann die Noten (Violin-Schlüssel) eine Octave höher angegeben sind, als sie erklingen, z. B.

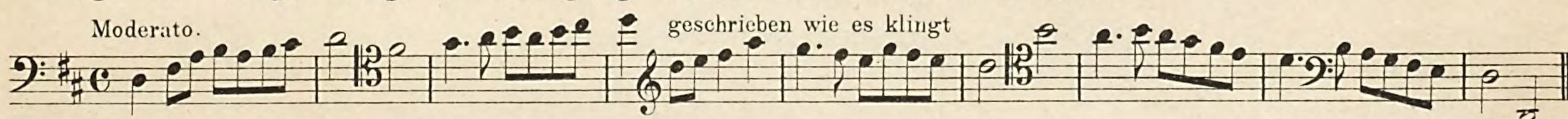


oder wo der Violinschlüssel so verstanden wird, wie er geschrieben steht, zum Beispiel:



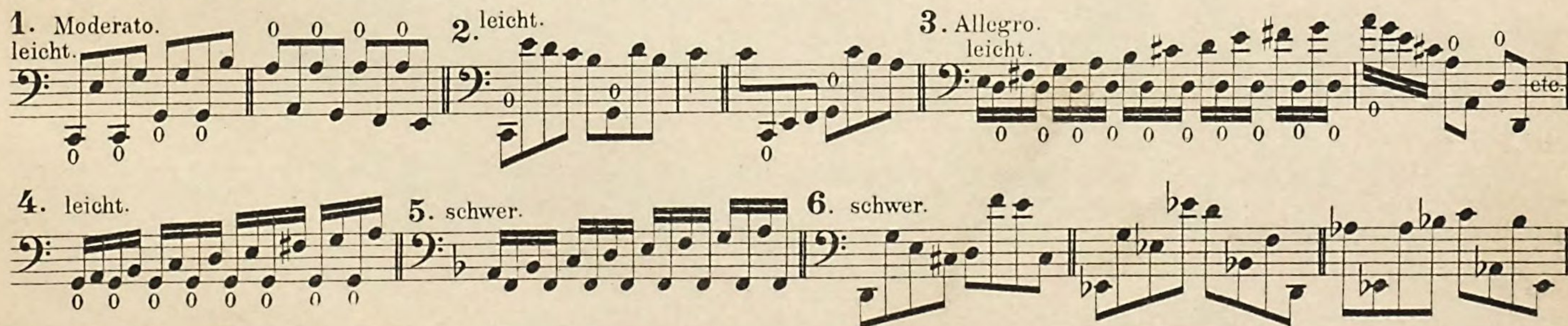
Obwohl routinirte Violoncellspieler mit den verschiedenen Notirungsarten vertraut sind, ist es doch das Richtigere, die hohen Töne in den Tenorschlüssel zu schreiben und den Violinschlüssel erst dann anzuwenden, wenn Cantilenen oder Passagen über das nicht mehr gut leserliche Gebiet des Tenorschlüssels hinaus gehen. Der Violinschlüssel wird bei Verwendung des Violoncells im Orchester weniger angewendet, es sei denn, dass eine Solopartie die Anwendung des Violinschlüssels verlangt.

Folgendes Beispiel zeigt die Uebergänge in die verschiedenen Schlüssel.



Vorschläge, Doppelschläge, Mordent und Triller sind auf allen Tönen ausführbar und können in den hohen Tonlagen zu Gunsten hinsichtlich reiner Intonation besser gelingen, als auf der Violine in der hohen Tonlage, da die Finger auf dem Violoncell mehr Platz haben, um die halben Töne rein zu spielen, resp. rein zu greifen. Auf der C- und G-Saite haben die angegebenen Verzierungen bei sehr schneller Ausführung weniger Wirkung.

Grosse oder weite Sprünge von einem Intervall zu dem andern bieten in vielen Fällen, besonders in schnellem Tempo, Schwierigkeiten. Leicht auszuführen sind dieselben, wenn der erste oder der zweite der entfernten Töne immer eine freie Saite beansprucht, z. B.



Siehe auch über weite Intervallenschritte „Artikel über die Violine“ Seite 3.

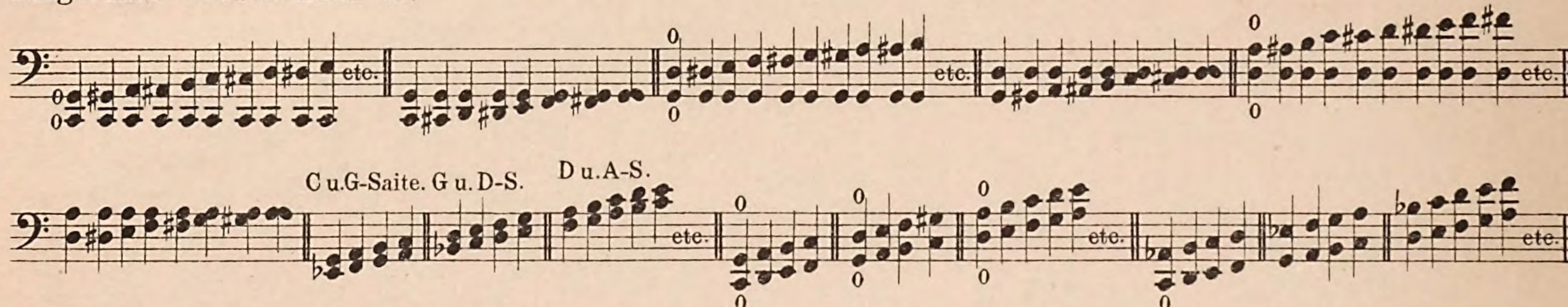
Stricharten.

Über Notation der Stricharten gilt das Gleiche, was bei Besprechung der Violine gesagt wurde. Siehe S. 11.

Doppelgriffe.

Zweiklänge auf dem Violoncell auszuführen, wird nur selten von einem Spieler im Orchester beansprucht; geschieht es aber doch, so sind diese Doppelklänge nicht in leichtester Art spielbar. Es dürfte rathsam sein auf Doppelklänge aufmerksam zu machen, welche von einem routinirten Spieler ausgeführt werden können. Die technische Ausführung ist hier nicht so leicht als auf der Violine und Bratsche, auch die Anzahl der Doppelgriffe dürfte etwas beschränkter sein.

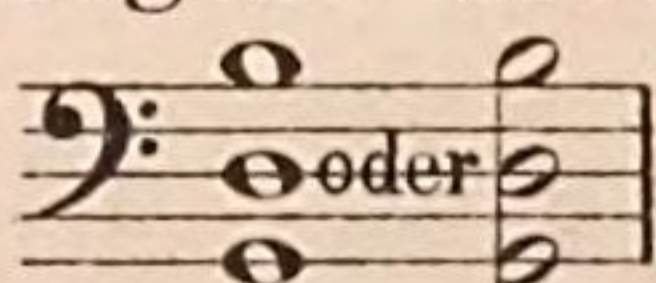
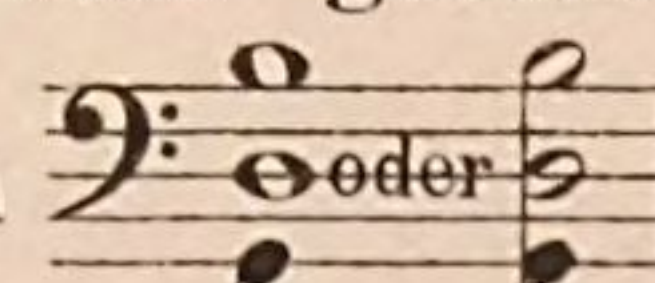
Nachstehend folgen Doppelklänge, welche von den meisten Orchesterspielern ohne zu grosse Schwierigkeit ausgeführt werden könnten.



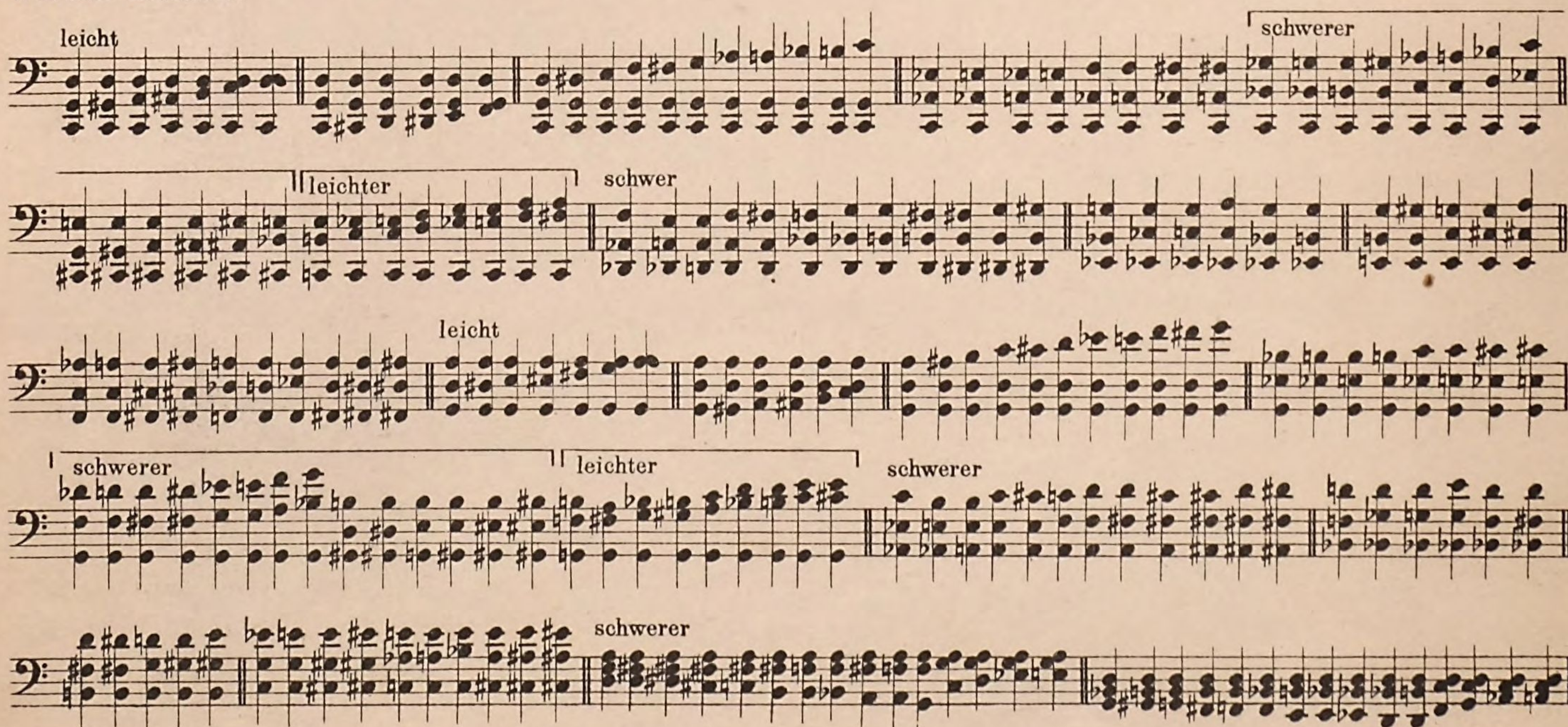
Die vorstehenden Terzen-, Quinten- und Sexten-Fortschreitungen sind mit allen chromatischen Zwischentönen ausführbar.

Grosse, kleine und verminderte Septimenfolgen, sowie Octavenfolgen sind schon ausführbar, erfordern aber in der tiefen Tonlage eine zu weite Fingergriffspannung, weshalb sämtliche vorbemerkten Tonfolgen nur auf der D- und A-Saite in etwas hoher Tonlage leichter auszuführen sind.

Tripelgriffe (Dreiklänge).

Dreiklänge können von einem Spieler auf dem Violoncell hervorgebracht werden, doch gilt hier dieselbe Bemerkung wie bei der Violine, dass nicht alle drei Töne zusammen fortklingen können, sondern nur zwei, deren zwei Saiten bei der Führung des Bogens durch die Haare gefasst werden. Folgende Accorde werden dann nicht ertönen, wie folgt , sondern . In kurzen Schlägen (Viertelnoten) erklingen die Töne beim Anstreichen der Saiten ziemlich präcis zusammen und es wird das Fehlen eines Intervalls nicht bemerkbar sein.

Folgende Notation zeigt eine Anzahl Tripelgriffe oder Dreiklänge, welche von einem Spieler ausgeführt werden können.



Vorstehende Dreiklänge können in nachstehenden und anderen Zerlegungen und mit den mannigfachsten Stoss- und Bindungen ausgeführt werden.

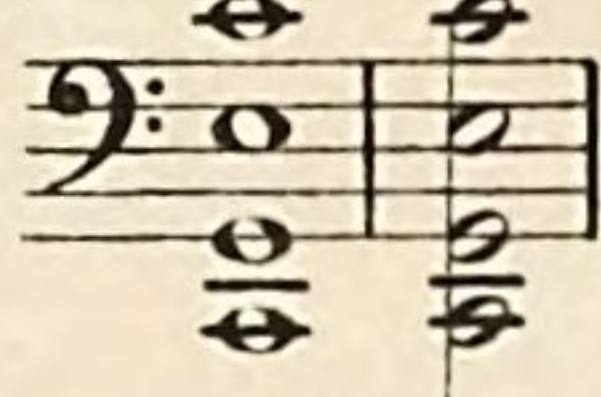
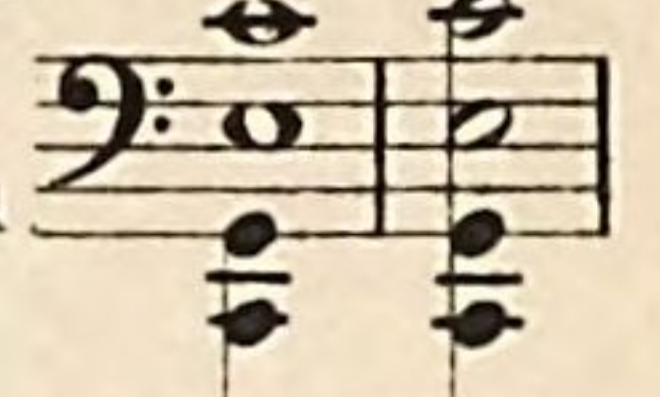


Ebenso kann man sie, wie nachstehend, zu harmonischen Folgen verwenden.



Quadrupelgriffe (Vierklänge).

Vierklänge sind auf dem Violoncell, zusammen und gebrochen erklingend, zu spielen, doch macht sich auch hier bei länger gehaltenen Tönen, wie bei der Violine und Bratsche, das Nichtfortklingen zweier

Töne bemerkbar. Demnach würden diese Klänge nicht wie nachstehend  sondern 

vernehmbar sein. In kurzen Schlägen macht sich das Nichtfortklingen vorerwähnter Töne nicht bemerkbar, auch ist der Klang der Töne in Vierklängen, durch kurze Noten angegeben, ziemlich zusammen erklingend. Zur Orientirung ist nachstehend eine Anzahl leicht und schwerer ausführbarer Vierklänge in kurzen Schlägen angeführt.



Vorstehende Vierklänge können auch arpeggiert, mit verschiedenen Stricharten ausgeführt werden, z. B.



Als ein ziemlich populäres Ausschmückungsmittel dienen die harmonischen Folgen von Vierklängen, wie nachstehende Anführung zeigt.



Das Tremolo vibrato.

Das Tremolo vibrato notirt man ebenfalls so wie bei den Violinen (siehe Seite 8) hier je nach Besetzung der Violoncells 2, 3, 4 und mehrfach, oder auch einfach und getheilt in Verbindung mit den Violinen und Bratschen, auch Bratschen und Violoncells allein.

Das Tremolo legato.

Das Tremolo legato (siehe Violine S.9) kann nur wirksam auftreten, wo mehrere Violoncells gespielt werden oder in Verbindung mit den Violinen und Bratschen, auch nur mit den Bratschen. Auf der C- und G-Saite wird dieses Tremolo weniger Wirkung haben, wegen schwererer Ausführung und gezwungenerer Ansprache der Saiten, als auf der D- und A-Saite. Wie bekannt (siehe Violine) muss das Tremolo hinsichtlich der Ausführung mit Vorsicht notiert werden, da die Bindung zweier Töne im schnellen Zeitmasse nur auf einer Saite ausgeführt werden kann, ausserdem sind auf dem Violoncell Quarten- und Quintengriffe auf einer Saite in der tiefen Tonlage des Instruments schwerer auszuführen. Es ist rathsam, Quintenfolgen, z. B.



nicht zu notiren. Dieses Tremolo legato kann auch mit dem vorher angeführten Tremolo vibrato zur Ausführung gelangen, z. B.



Um einem Tone mehr Ausdruck oder Glanz zu verleihen, bedient sich der Spieler der Bebung (in der Stimme für Violoncell mit ~~~ über der Note bezeichnet), welche dadurch erzeugt wird, dass der Spieler den Finger auf die Saite setzt und mit der Hand eine zitternde Bewegung ausführt, wie man bei verschiedenen Violoncell-Solisten sehr oft in etwas auffallender Weise bemerkt.

*) Leichtere Ausführung, da der tiefste Ton eine freie Saite beansprucht.

Das Pizzicato.

Das Pizzicato (Zupfen der Saiten), in Partituren und Stimmen abgekürzt pizz., wird von dem Spieler mit dem Zeige- oder Mittelfinger der rechten Hand ausgeführt und kann im Ein-, Zwei-, Drei- und Vierklang verwendet werden; doch darf die Anwendung des Pizzicato für das Violoncell nur in Tonfolgen von nicht so schnellem Zeitmasse gefordert werden als bei der Violine, da das Anreissen oder Zupfen der Saiten (besonders der zwei tiefsten) beschwerlich ist. Das Pizzicato für das Violoncell dient im Orchester zur Ausschmückung, Begleitung, Bassführung (mit Contrabass), zu einzelnen Schlägen allein, sowie in Verbindung mit den Violinen und Bratschen. Die freien oder leeren Saiten geben die schönste Klangwirkung.

Der Dämpfer (Sordino).

Der Dämpfer (ital. Sordino, in Partitur und Stimmen abgekürzt durch Dpf. oder Sord. angedeutet), welcher auf den Steg des Violoncells gesetzt wird, hemmt beim Anstreichen der Saiten die Entwicklung des Tones, wodurch der Klang matt und verschleiert hervorkommt. Was über den Dämpfer betreffs Aufsetzens und Abnehmens, sowie über Notirung bei der Violine gesagt wurde (siehe Seite 10), hat auch hier Giltigkeit. Im allgemeinen wird für das Violoncell der Dämpfer seltener angewandt, als bei der Violine und Bratsche.

Flageolettöne.

Flageolettöne werden auf dem Violoncell in gleicher Weise hervorgebracht wie auf der Violine (siehe S. 12-13) und haben denselben Klangcharakter, erklingen aber bedeutend tiefer als diese auf der Violine und Bratsche.

Die Flageolettöne zeigen sich als zwei Arten: 1.) natürliche d.h. solche, welche nur mittelst leichten Auflegens des Fingers auf die freie Saite hervorgebracht werden,

2.) künstliche, wenn der Daumen oder der 1. Finger (Zeigefinger) einen Ton fest nehmen muss und der 4. Finger leicht auf die Saite gelegt wird. Die ersteren sind die leicht ausführbarsten und wirkungs-

vollsten, die anderen sind schwerer zu erzeugen und nicht so effectvoll. Im Orchesterspiel werden die Flageolettöne selten in Anwendung kommen,*¹⁾ wohl aber in Solostücken für Violoncell. Nachstehend folgen die auf dem Violoncell ausführbaren natürlichen und künstlichen Flageolettöne, mit Notirung und Darstellung des natürlichen Klanges.

Natürliche Flageolettöne.

Wirkl. Klang. A-Saite. D-Saite.

Schreibweise.

Wirkl. Klang. G-Saite. C-Saite.

Schreibweise.

Künstliche Flageolettöne durch Daumeneinsatz und Quartengriff.

Wirkl. Klang. A-Saite. D-Saite.

Schreibweise.

Wirkl. Klang. G-Saite. C-Saite.

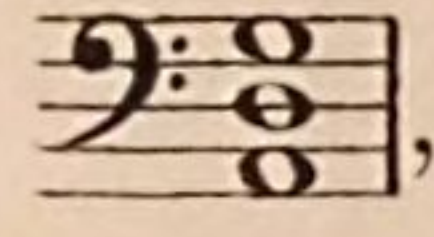
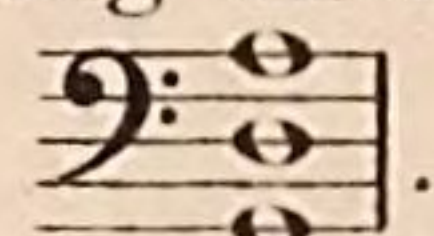
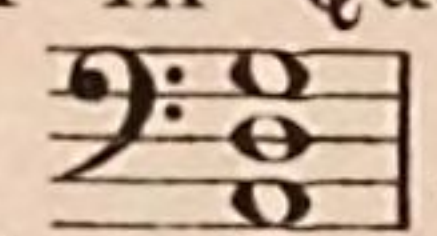
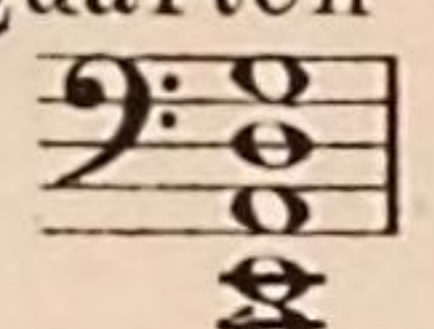
Schreibweise.

Es dürften auch noch Flageolettöne durch Daumeneinsatz und Quintengriff auszuführen sein, welche aber zu unserem Zweck, und der schwierigeren Ausführbarkeit halber, nicht angeführt sind.

*¹⁾ Siehe S. 46. N^o 11. S. 77.

Der Contrabass oder die Bassgeige, ital. Contrabasso (früher Violone) franz. Contra-Violon oder Contrabasse.

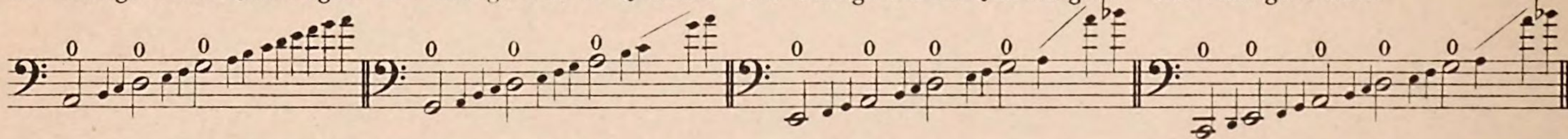
Das Grösste unter den Streichinstrumenten hat seine besondere Wichtigkeit, denn es bildet in der Orchestermusik grösstentheils das Fundament der Harmonie. Die Noten für genanntes Instrument werden im Bassschlüssel geschrieben und ist dieses das einzige in der Familie der Instrumente, welches zu den transponirenden gehört, da die für Contrabass geschriebenen Noten eine Octave tiefer erklingen als sie geschrieben stehen.

Es giebt drei Arten Contrabässe, welche sich besonders in Bezug auf Zahl der Saiten, Stimmung und tonischen Umfang unterscheiden. 1.) Der Contrabass mit 3 Saiten in Quartan , oder auch in Quinten gestimmt . 2.) Der mit vier Saiten, nur in Quartan . 3.) Der weniger anzutreffende C-Bass mit fünf Saiten, in grosse Terz und in Quartan  gestimmt.

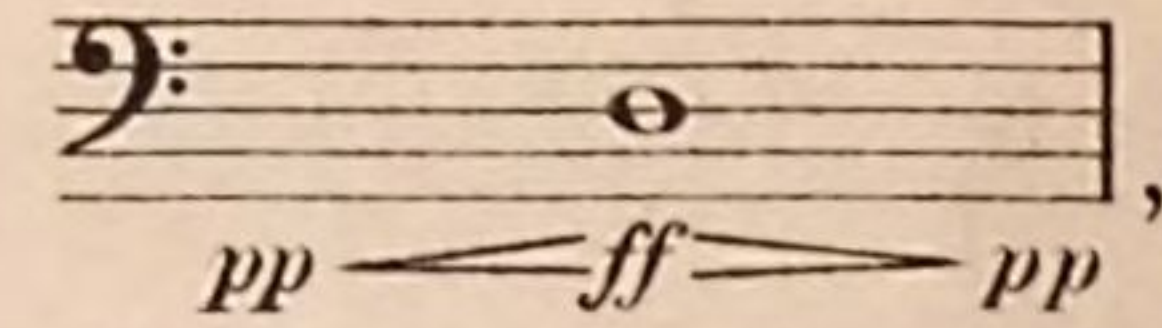
Von diesen drei Arten ist der viersaitige Contrabass der gebräuchlichste, da derselbe nicht nur wegen leichter Ausführung von Passagen etc., sondern auch in Bezug auf die tieferen Töne, dem dreisaitigen vorzuziehen ist. Der fünfsaitige Contrabass hat eine breitere Mensur des Halses, als die Vorerwähnten und ist für den Spieler unhandlicher. Derselbe ist gegenwärtig nur vereinzelt im deutschen Orchester anzutreffen, obwohl es höchst wünschenswerth wäre, diesen fünfsaitigen Contrabass in grösseren Orchestern einzuführen.

Tonischer Umfang des drei- vier- und fünfsaitigen Contrabasses.

Der 3saitige C-B. in Quartan gest. Der 3saitige C-B. in Quinten Der 4saitige C-B. in Quartan gest. Der 5saitige C-Bass.



Der angegebene Tonumfang erklingt eine Octave tiefer als notirt und sind in demselben alle chromatischen Zwischentöne ausführbar. Nach der Höhe sind noch mehrere Töne auszuführen, jedoch wegen ihres unschönen Klanges weniger zu empfehlen. Zur Notirung für den Contrabass bediene sich der Schüler und Componist des Tonumfanges des viersaitigen Instruments.

Jeder Ton kann in allen Stärkegraden und wie folgt angestrichen werden , auch bei Tonfolgen in langsamen und schnellem Zeitmasse kann man *crescendo* und *decrescendo* ausführen

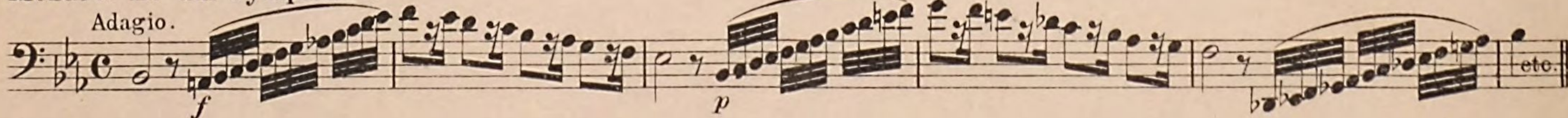
lassen, z. B. . Ebenso lassen sich nachstehende Zeichen *sf*, *fz* und *fp* spielen.

Die Applikatur oder Technik ist auf dem Contrabass eine vollständig andere und schwierigere, als auf den früher erwähnten Streichinstrumenten, doch kann man Tonleitern, chromatische Folgen und Accorde in vielfachen Formen und Rhythmen für Contrabass notiren. Schnelle Läufe bieten theilweise ganz bedeutende Schwierigkeiten, werden aber durch das unisono oder in der höheren Octave mitgehende Violoncell erleichtert und kommen dadurch klarer zu Gehör.

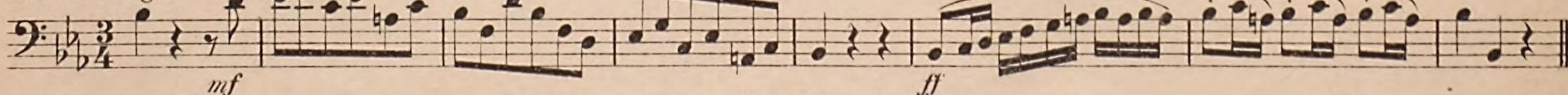
Der Contrabassist bedient sich zum Hervorbringen anderer Töne, als die der leeren Saiten, der 4 Finger der linken Hand. Die Finger kommen in der tiefen Tonlage wie folgt in Anwendung: 1., 2., 3. und 4. zusammen aufgesetzt (Fingersatz wird notirt 1. 2. 4.). In der höheren Tonlage kommt auch der 3. und 4. Finger allein in Verwendung. Um schwierige Stellen und hohe Töne auszuführen, gebraucht der Spieler die Positionen oder Lagen, deren er 7 bezeichnet. Zwischen diesen 7 Positionen werden in Folge der weiten Mensur des Griffbrettes noch 7 halbe eingeschaltet. Durch Anwendung dieser Positionen erleichtert er sich diese schwieriger ausführbaren Partien.

Um die technische Leistungsfähigkeit eines Contrabassspielers zu veranschaulichen, dienen nachstehende Passagen wie auch später angeführte Stellen in den Partitur-Beispielen.

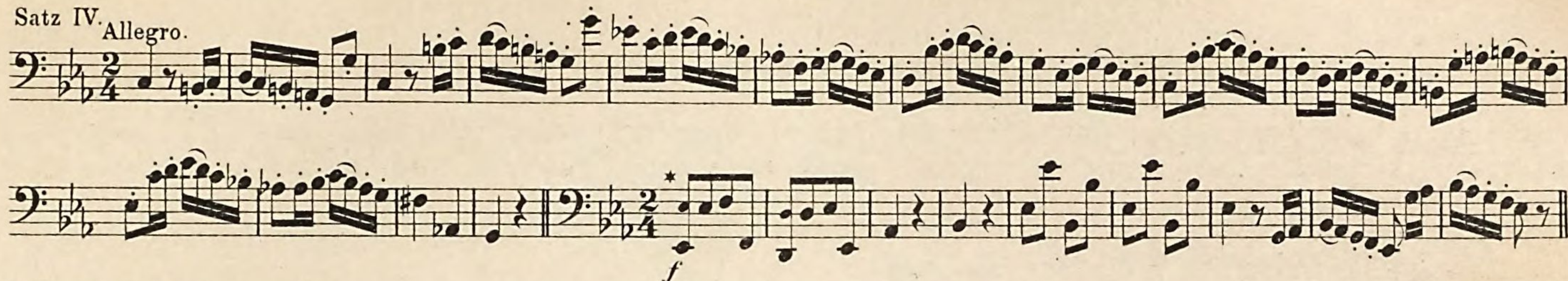
Mozart. Es-dur Symphonie.



Satz I. Allegro.



Satz IV. Allegro.

Mozart. Symphonie C-dur.
Satz II. Andante cantabile.

NB. Solche Bindungen auf einen Strich *ff* auszuführen ist dem Contrabassspieler nicht möglich.

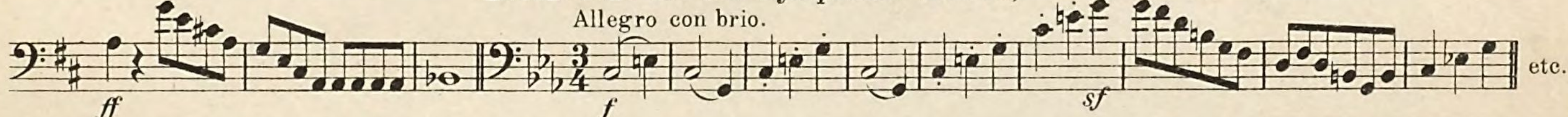
Weber. Ouverture „Freischütz.“



Beethoven. Fidelio.



Beethoven. Es-dur Symphonie. (Eroica.)



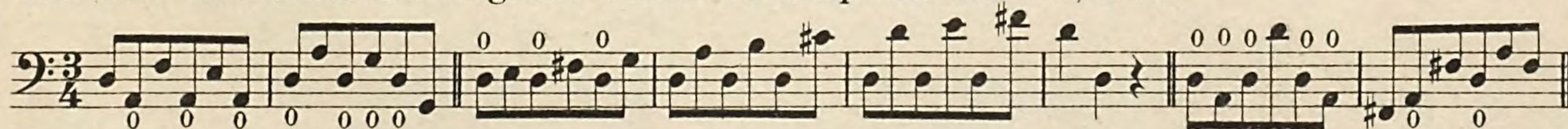
Siehe auch Beethoven „Symphonie C-moll, Scherzo.“

*) Kleine Noten spielen, in Folge der mangelnden Tiefe. Bei **) kleine Noten spielen.

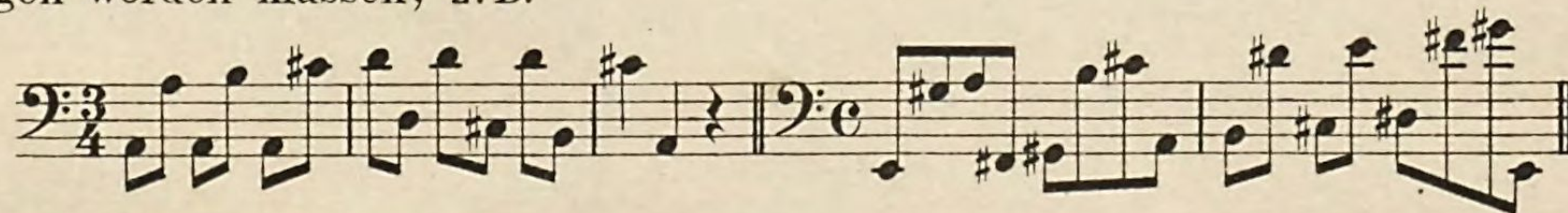
Stricharten.

Die Stossarten und Bindungen der verschiedenen Tonfolgen werden für Contrabass so, wie für Violine (siehe Seite 11) notirt. Auf diesem Instrument lassen sich aber nicht so viele Noten auf einen Strich gebunden ausführen, als bei den vorher angeführten Streich-Instrumenten, da die Handhabung des Bogens, sowie Technik der linken Hand hier eine schwerfälligere ist; wenigstens macht man im lebhafteren Tempo vom leichten Staccato, hüpfenden und springenden Bogen im Orchesterspiel fast keinen oder nur selten Gebrauch.

Grosse Sprünge oder weite Intervallschritte sind im schnellen Tempo leicht auszuführen, wenn dieselben nur zwei nebeneinander liegende Saiten in Anspruch nehmen, z. B.



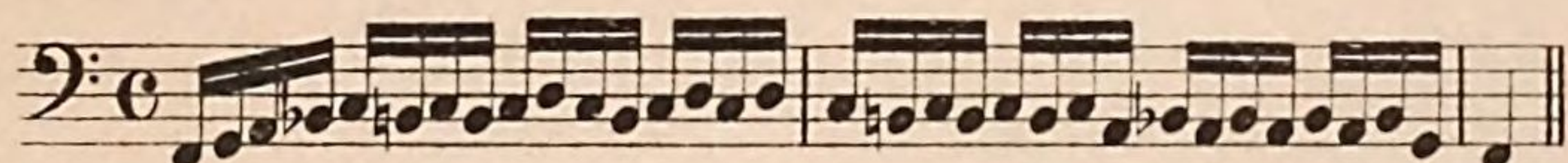
Schwerer würden dieselben ausführbar sein, wenn von einem Intervall zu dem andern eine oder zwei Saiten übersprungen werden müssen, z. B.



Jedoch in ruhigem Tempo (Adagio, Andante, Moderato, Marcia) sind vorstehende Notationen ausführbar.

Figuren und Passagen, in schnellem Tempo notirt, lassen auf den beiden tiefen Saiten E und A eine klare Intervallenfortschreitung kaum bemerkbar erscheinen, z. B.

Allegro oder Moderato con moto.



Gestossen würden die angeführten Passagen deutlicher hervortreten, als wenn zwei, drei, vier oder gar acht Noten *legato* (gebunden) ausgeführt werden sollten; doch haben derartige Stellen zu bestimmten Zwecken

sehr gute Wirkung, wie aus folgenden Anführungen zu ersehen ist.

Beethoven. Pastoral-Symphonie. Gewitter, Sturm.
Allegro.

Violoncello. *ff*

Contrabasso. *ff*

Gewitter, Sturm.
Allegro.

Violino II.
Viola.
Violoncello. *pp*

Contrabasso. *pp*

Um schwierige, schnelle Folgen von Tönen in der Basspartie deutlich und klar ausführen zu lassen, gestattet man sich auch, die Contrabassstimme zu erleichtern, wie aus nachstehenden Beispielen zu ersehen ist.

1. Violoncello.

Contrabasso.

2. Violoncello.

Contrabasso.

3. Mendelssohn. Ouverture „Die Hebriden.“

Violoncello. *p*

Contrabasso. *p*

4. Gade. Ouverture „Nachklänge aus Ossian.“

Viola.
Violoncello.

Contrabasso.

5.

Violino I.
Violino II.

Viola.
Violoncello.

Contrabasso.

6.

Viol. I & II.

Viola.
Violoncello.

Contrabasso.

7.

Viol. I & II.

Viola.
V. Cello.

C. Basso.

8. Mozart. „Don Juan“ N° 23. Recitativ.

Viol. I & II.

Viola.

V. Cello.
C. Basso.

In den Werken älterer Meister kommen nicht selten Stellen vor, wo die Violoncell- und Contrabassstimme

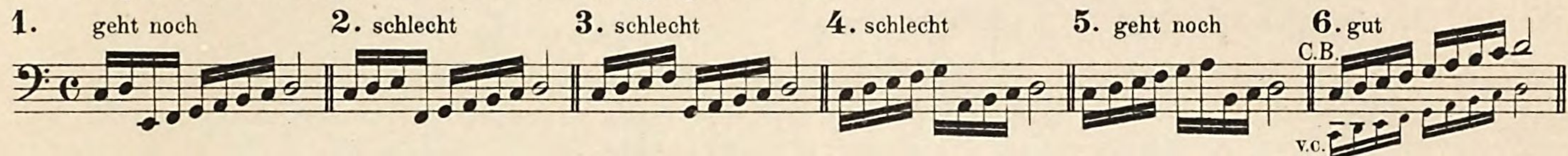
auf ein Notensystem notirt und tiefe Noten bei Passagen etc. vorgeschrieben sind, die von dem Contrabassspieler, welcher das jetzt nur gebräuchliche Instrument mit vier Saiten handhabt, nicht auszuführen sind. Ob dies nur Bequemlichkeit des Componisten war oder ob derartige Contrabässe vorhanden gewesen sind, bleibt dahingestellt. Jedenfalls können solche Notirungen zu den merkwürdigsten, entstelltesten Ausführungen verleiten, was nicht die Absicht des betreffenden Componisten gewesen ist.

Sehen wir nachstehende Passage auf ein Notensystem geschrieben

Violoncello & Contrabasso. , so

könnte in einem Orchester, wo viele Contrabässe vorhanden sind, angeführte Passage von den Contrabassspielern auf folgende sechs Arten gespielt werden.

1. geht noch 2. schlecht 3. schlecht 4. schlecht 5. geht noch 6. gut



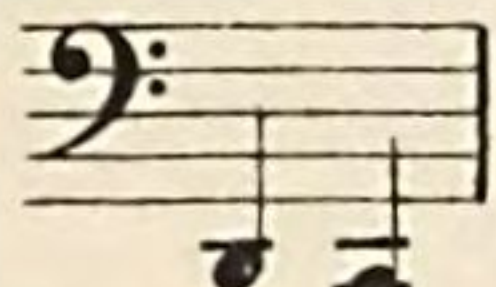
Diese Passage wird auf vorstehende Arten gespielt, ohne dass eine Bestimmung über Ausführung darüber gegeben wird.

Folgende Passage

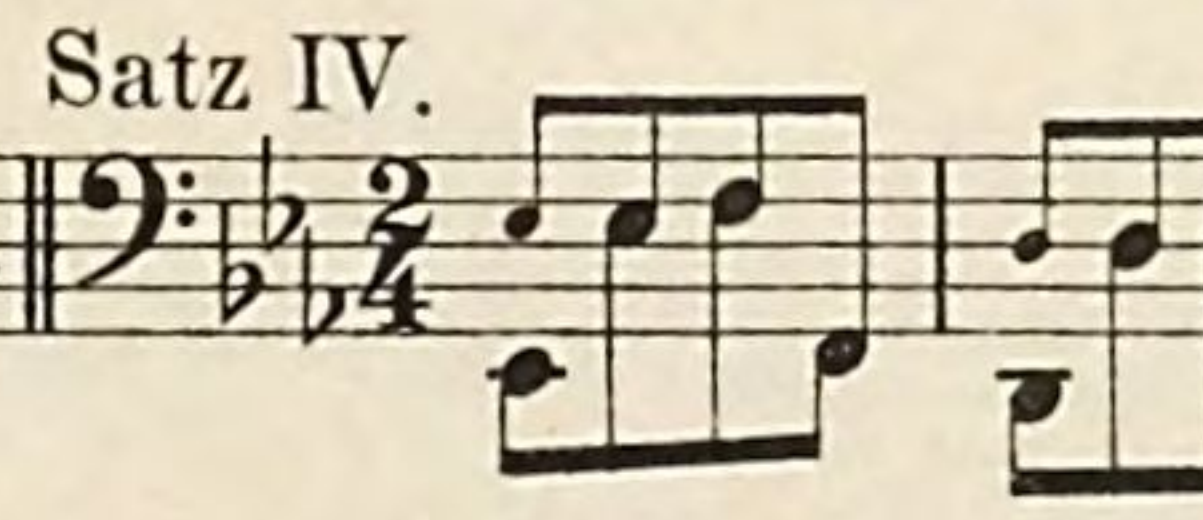
V. Cello & C. Bass. 

könnte bei vorhandenen Spielern auf siebenfache Art zu Gehör kommen.

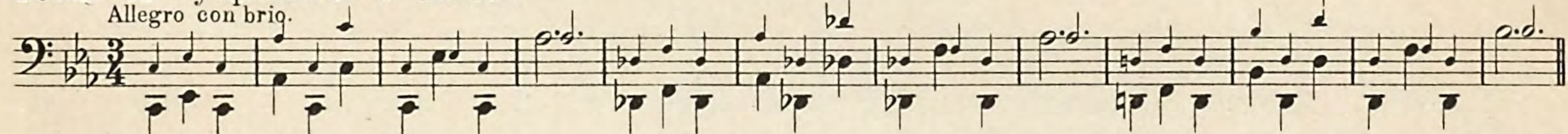
Derartig vorkommende Stellen müssen von sämtlichen Contrabassspielern auf eine Art ausgeführt werden nach Angabe des Dirigenten oder des ersten Contrabassspielers.

Die Notirung der tiefen Töne  findet man in den Werken älterer Componisten nicht selten, wie aus einigen zusammengetragenen Stellen nachstehend zu ersehen ist.* Die hier in der Originalbassstimme angegebenen kleinen Noten zeigen die praktische Ausführung für den Spieler an.

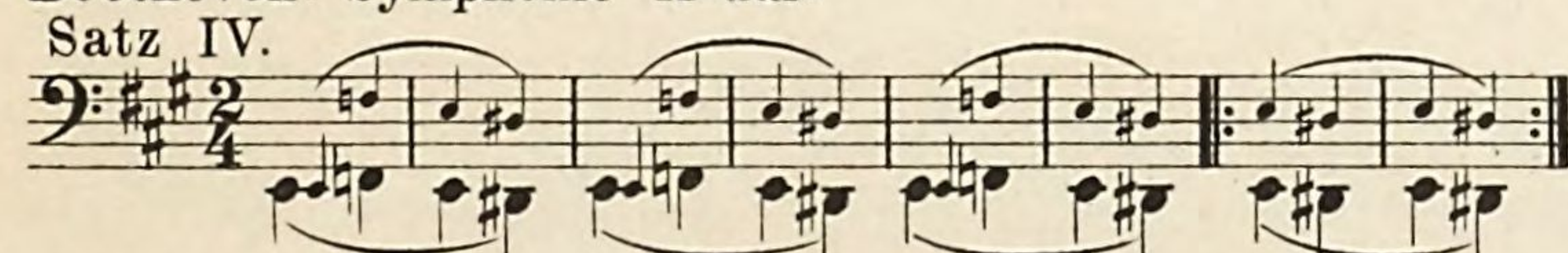
Mozart. Symphonie Es-dur.

Satz I.  etc. Satz IV. 

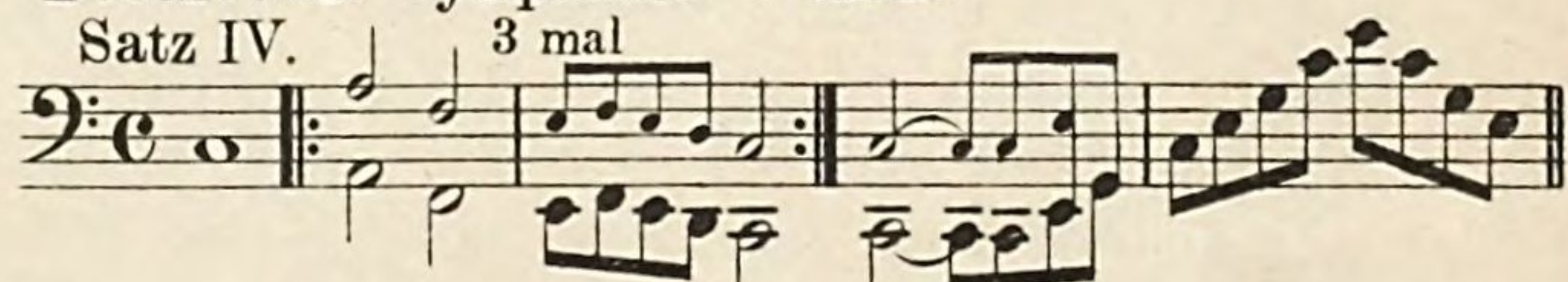
Beethoven. Symphonie N° 3. Es-dur.

Allegro con brio. 

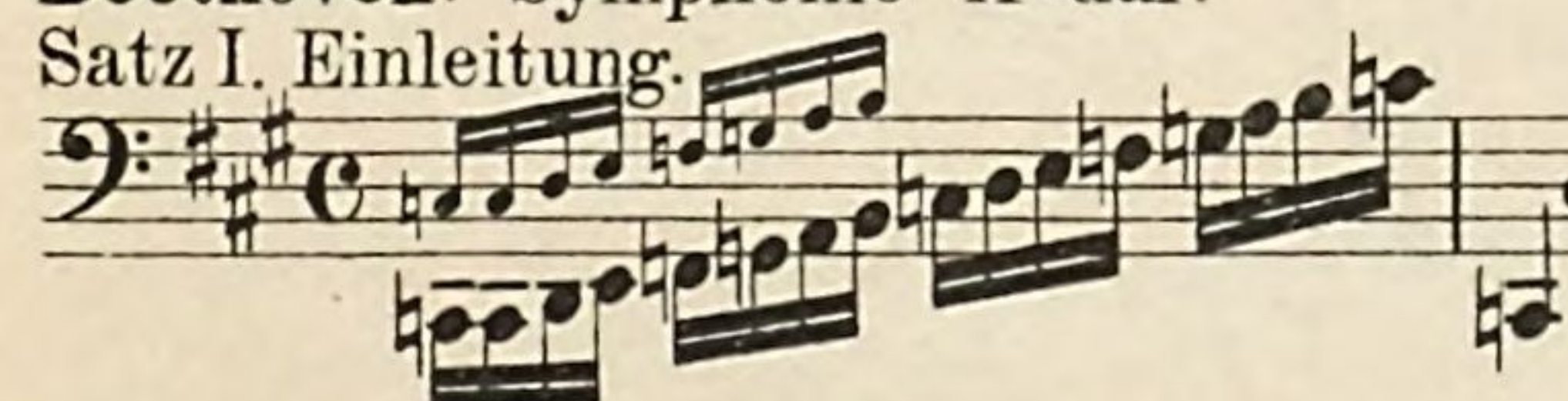
Beethoven. Symphonie A-dur.

Satz IV. 

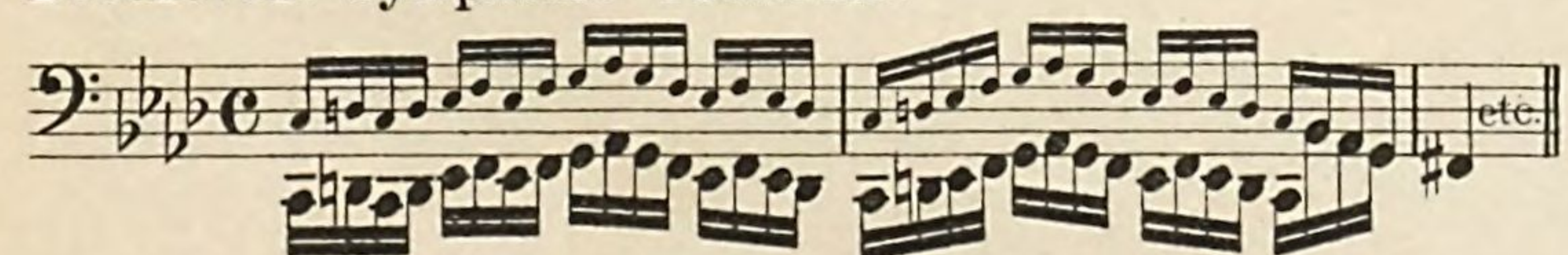
Beethoven. Symphonie C-moll.

Satz IV. 3 mal 

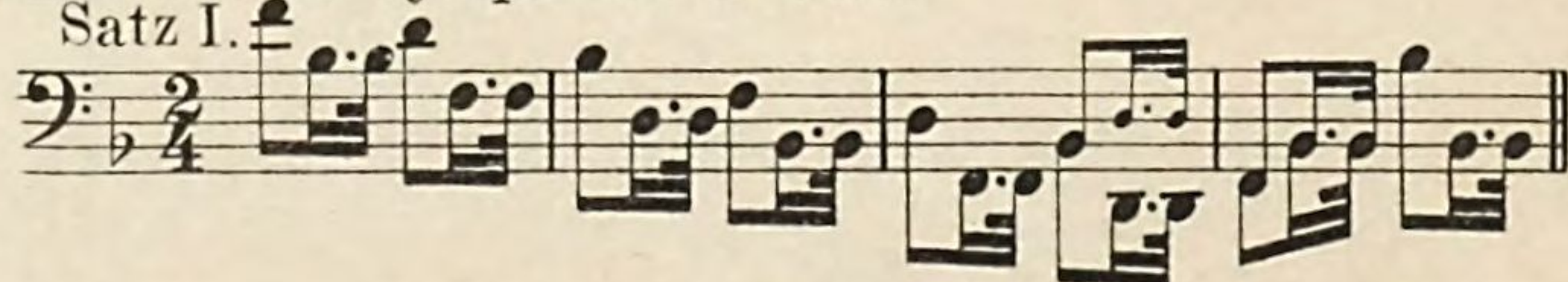
Beethoven. Symphonie A-dur.

Satz I. Einleitung.  etc. A-dur. Satz I. 

Beethoven. Symphonie - Pastorale.



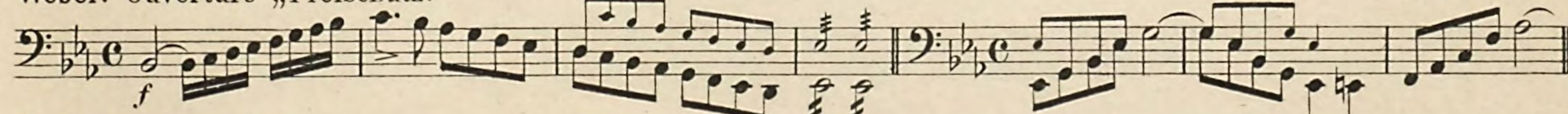
Beethoven. Symphonie D-moll.

Satz I. 

Beethoven. Symphonie D-moll.

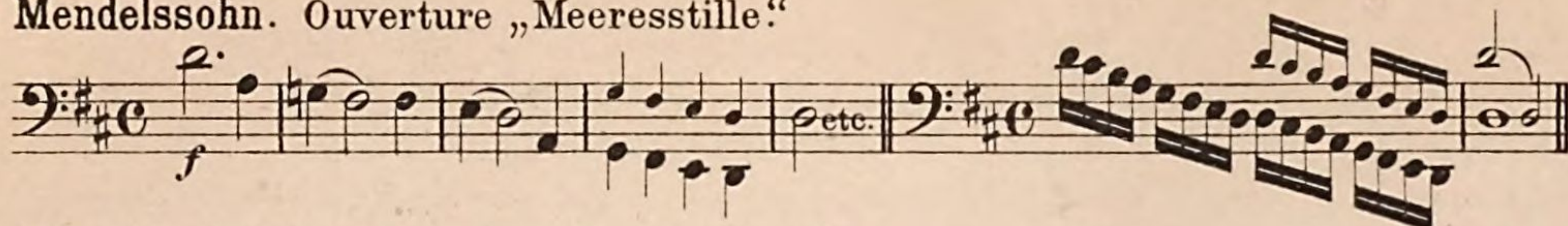


Weber. Ouverture „Freischütz“



*) Siehe auch Seite 27.

Mendelssohn. Ouverture „Meeresstille.“



Cherubini. Ouverture „Der Wasserträger.“

Andante sostenuto.

C Saite.



Hier wird die E-Saite nach C heruntergestimmt.

Weber. „Der Freischütz.“ Cavatine.



Beim Gebrauch des früher angegebenen fünfsaitigen Contrabasses sind vorstehende Stellen so zu spielen, wie sie hier im Original geschrieben stehen.

Bei der Notation beider Stimmen, Violoncell und Contrabass auf ein Notensystem, sei man vorsichtig und schreibe deutlich, damit die Stimmen von den Spielern nicht verwechselt oder entstellt zur Ausführung kommen. Folgende Anführungen zeigen deutliche Schreibweise.

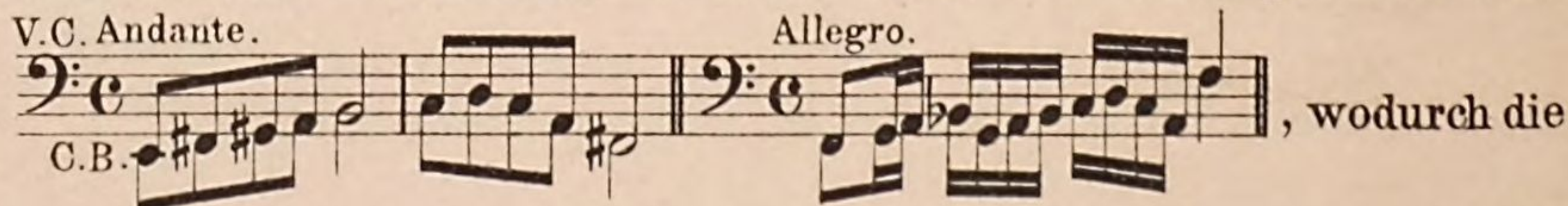


Auch neuere Meister haben von tieferen Tönen als den vorhandenen auf dem Contrabass Gebrauch gemacht, z. B. lässt R. Wagner in „Tristan und Isolde“ auf zwei Contrabässen das contra Es spielen, im Vorspiel zu „Rheingold“ halten sämtliche Bässe längere Zeit das contra Es. Im Requiem von Brahms am Ende von N^o 3 ist contra D vorgeschrieben. In solchen Fällen muss die E-Saite nach Es oder D heruntergestimmt werden, um diese Töne auszuführen.

Von einem Spieler solche tiefe Töne aushalten zu lassen, würde wenig Wirkung haben, da die Saite in Folge der Kürze beim Anstreichen zu schlaff ist, infolge dessen der Ton weniger gut und voll erklingt. Dagegen von mehreren oder vielen Spielern ausgeführt, sind diese tiefen Töne von guter, ja sogar grosser Wirkung.

Will man langsame oder lebhaftere Tonfolgen auf der E- und der A-Saite des Contrabasses ausführen lassen, diesen aber mehr Bestimmtheit und Klarheit*) verleihen, so lässt man die Tonfolgen von dem

Violoncell eine Octave höher mitspielen



, wodurch die

Töne, in der Contra-Octave klingend, voller und sicherer zu Gehör kommen. Im umgekehrten Falle werden die tiefen Töne der C- und G-Saite auf dem Violoncell durch die D- und G-Saite des Contrabasses gehoben, also kräftiger und voller im Klang, z. B.



*) Die Töne auf der E- und A-Saite sprechen nicht mit solcher Leichtigkeit an wie die beiden höher gestimmten Saiten.

Das Tremolo vibrato.

Tremolo vibrato von nicht zu grosser Dauer kann von einem Spieler auf liegenbleibenden Tönen und langsam fortschreitenden Tonfolgen mit Leichtigkeit gespielt werden, z. B:



Tremolos von längerer Dauer beanspruchen von dem Spieler viel Kraft; bald wird Ermüdung eintreten, wodurch die Wirkung abgeschwächt werden könnte. Anders ist es, wenn das Tremolo von längerer Dauer durch mehrere Contrabassisten gespielt wird. Noch leichtere Ausführbarkeit wird erzielt, wenn bei einem längeren Tremolo die Violoncelli das wirkliche Tremolo ausführen und für die Contrabässe eine weniger dichte Aufeinanderfolge der sich wiederholenden Töne notiert wird, wie nachstehende Beispiele zeigen.

Das Tremolo legato (siehe Violine Seite 9) ist auf dem Contrabass nicht ausführbar.

Das Pizzicato.

Das Pizzicato (Zupfen der Saiten) kann in allen Stärkegraden notiert und einfach, sowie in Zwei-, Drei- und Vierklängen verwandt werden. Da die Töne in der hohen Lage gleich denen auf der E-Saite der Violine pizzicato angeschlagen keinen guten Klang geben, so ist es besser, die Töne über

e und f und unter a nicht anzuwenden; am wirkungsvollsten erklingt das pizzicato

auf der freien Saite. Bei Besprechung des Violoncells (Seite 24) wurde schon bemerkt, dass das Pizzicato nicht so schnell und mit der Leichtigkeit, wie auf der Violine, ausgeführt werden kann. Auf dem Contrabass vergrößert sich die Schwierigkeit noch mehr, da die Saite durch das Zupfen schwerer in Schwingung zu bringen ist, als auf den vorher besprochenen Streichinstrumenten, weshalb man schnelle Tonfolgen für Contrabass pizzicato zu notiren, unterlassen sollte.

Flageolettöne.

Flageolettöne sind auf dem Contrabass hervorzubringen, beschränken sich aber wegen der Schwierigkeit der Applikatur zum Unterschied von der Violine, Bratsche und dem Violoncell nur auf die natürliche Art, von welcher nebenstehend die Notation und der Klang zu ersehen ist. Die tiefen Flageolettöne werden im Bassschlüssel, die hohen im Tenor- und Violinschlüssel verzeichnet.

Von den nebenstehenden würden die unter 1. verzeichneten Töne am leichtesten auszuführen sein.

Bei N^o 2, 3 und 5 ist der Ton auf doppelte Art zu erzielen, dagegen in N^o 4 vierfach zum Erklingen zu bringen.

Verdi hat in seiner Oper „Aïda“ in der nächtlichen Scene am Nil (Anfang des 3. Actes) Flageolettöne für Violoncell und Contrabass angewendet.

Nachdem sich der Schüler über den tonischen Umfang, den Klang und die technische Leistungsfähigkeit der vorher besprochenen Streichinstrumente genau informiert hat, beginne man mit nachstehenden Aufgaben, Choräle (Original für gemischten Chor oder Orgel) für Streichquartett, Streichquintett, Sextett und Streichorchester zu bearbeiten. Durch die nächstfolgenden Originale und Bearbeitungen nebst Erläuterungen dürften den Lernenden diese Aufgaben bedeutend erleichtert werden.

Die Reihenfolge der Streichinstrumente in der Partitur ist wie nachstehend zu ersehen.

Choral-Bearbeitung für vier, fünf und sechs Streichinstrumente,

welche auch als für kleines Streichorchester bearbeitet, betrachtet werden kann.

Choral. „Nun danket alle Gott.“

Original.

a)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

b)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

c)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello & Contrabasso.

Die Bearbeitungen des nebenstehenden Choral unter a und b bieten sonst keine geistige Anregung in Folge des einfachen Copirens der 4 Stimmen, doch ist diese Arbeit zu dem Entwicklungsgang unbedingt nothwendig. Hier übernimmt die 1. Violine den Sopran, die 2. Violine den Alt, die Bratsche den Tenor und das Violoncello den Bass.

Beispiel b. Um die Harmonie für Streichquartett volltönder erklingen zu lassen, fügen wir zu dem vorstehenden Choral (siehe Original) eine Füll- oder Springstimme ein, aus Tönen der vorhandenen Harmonie zusammengestellt, welche sich stufen- oder sprungweise fortbewegen und zwischen Sopran und Alt, Alt und Tenor, Tenor und Bass zu stehen kommen kann. Auch kann sich diese zwischen Sopran und Tenor oder Alt und Bass bewegen. Der Schüler hat es somit nicht mit dem reinen fünfstimmigen Satz zu thun, sondern mit dem vierstimmigen Satz und zwar mit einer ab und zu mitgehenden oder immer theilnehmenden Wanderstimme, welche sich bald hier bald dort anschliesst, je nachdem es die Verstärkung oder Führung der anderen Stimmen erlaubt. Durch Hinzufügung dieser Stimme macht sich die Nothwendigkeit geltend, doppelte Noten (Doppelgriffe) für die 2. Violine oder Bratsche eintreten zu lassen. Dabei sollen hier nur solche Doppelgriffe in Anwendung kommen, welche von einem Spieler leicht auszuführen sind. (Siehe Violine, Ausführung leichter Doppelgriffe.) Beistehende Bearbeitung b dient zur Orientirung in solchen Aufgaben. Die hier mitgehende Füllstimme ist durch Striche über oder unter den Noten angedeutet. Im Beispiel b wird die Füllstimme als Verdoppelung der Bassstimme verwendet, wie durch + angegeben.

Beispiel c zeigt den oben angeführten Choral für 5 Streichinstrumente übertragen. Diese Bearbeitung bietet insofern etwas Neues, als die Bassstimme früher nur durch Violoncello besetzt, jetzt durch Hinzufügung des Contrabasses, durch die tiefere Octave verstärkt wird und dass ausser der bereits vorhandenen Füll- oder Springstimme zur Verstärkung noch eine Stimme mitgeht, welche nicht selbstständig auftritt, sondern die vorhandenen Intervalle in derselben Tonlage verstärkt. Diese Töne sind in beistehender Bearbeitung durch + angegeben. Beispiel c könnte auch in einfacherer Art geschrieben werden wie Beispiel a und b ohne Füllstimme, nur mit Verdoppelung des Basses in der tieferen Octave.

*) Die Violoncello- und Contrabass-Stimme werden wie hier auf ein Notensystem geschrieben, sobald beide Stimmen im Einklang (resp. in Octaven) spielen, oder bei anderer Notation beide Stimmen gut leserlich erscheinen.

d)

2. erste Viol.

Violino II.

Viola.

Violoncello & Contrabasso.

Beispiel d ist nach dem Original für 6 Streichinstrumente bearbeitet. Die 2. Violine, Bratsche und Contrabass sind in der Art geschrieben, wie die Beispiele a und c, doch ist der 1. Violine die Melodie oder der Sopran in der höheren Octave mit beigegeben worden, welches bei Besetzung von zwei ersten Violinen (getheilt) ausgeführt werden soll. Bei dieser Bearbeitung könnten auch die zwei Mittelstimmen auf einfachere Art, wie im Beispiel a (ohne Füllstimme), nur mit Verdoppelung der äusseren Stimmen (Sopran in der höheren Octave und Bass in der tieferen Octave) bearbeitet sein, doch bessere Wirkung würde diese Bearbeitung mit Zufügung einer Füllstimme haben, wie in dem Beispiele b angeführt ist.

Aufgabe I^b

Bevor wir zu Bearbeitungen für Streichorchester übergehen, halten wir es für rathsam, Choräle für drei Streichinstrumente zu übertragen, um den nicht mit Streichinstrumenten Bewanderten mehr Gelegenheit zu geben, sich einigermaßen mit der praktischen Notirung leicht ausführbarer Doppelgriffe für Violine und Bratsche vertraut zu machen.

Choral. Ich weiss, mein Gott, dass all mein Thun.

Original.

a)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Beispiel a ist für zwei Violinen und Bratsche übertragen und die Stimmen wie folgt vertheilt: Sopran Violino I, Alt und Tenor Violino II, Bass Viola. Es dürfte sich nicht jeder Choral für diese drei genannten Instrumente in der Originaltonart übertragen lassen, da der tonische Umfang der Bratsche zur Vertretung des Basses in der Tiefe nicht immer ausreicht und auch die Tenorpartie, welche der zweiten Violine mit übertragen ist, aus gleichem Grunde nicht ausführbar wäre. Man hilft sich deshalb, wenn ein vierstimmiger Choral für die drei Streichinstrumente bearbeitet werden soll und aus erwähntem Grunde nicht ausführbar ist, dass man den Choral in eine höher liegende Tonart überträgt.

b)

Violino I.

Violino II.

Violoncello.

Beispiel b zeigt den Choral für zwei Violinen und Violoncell; es ist dieses dieselbe Bearbeitung wie Beispiel a, nur tritt an Stelle der Bratsche das Violoncell. Hier bringen wir nochmals in Erinnerung, dass wegen des tonischen Umfangs der 2. Violine die Originaltonart nicht immer beibehalten werden kann.

c)

Violino.

Viola.

Violoncello.

Beispiel c. Wird der Choral von Violine, Bratsche und Violoncell ausgeführt, so wird sich bei Besetzung dieser Instrumente die Nothwendigkeit nicht einstellen, den Choral in eine andere Tonart zu übertragen, da die Violine das Sopran- und Alt-Register, die Bratsche das Alt- und Tenor Register und das Violoncell das Bass-Register vollkommen vertreten kann. In diesem Beispiele ist jedoch eine Füll- oder Springstimme hinzugefügt, welche hier durch Kreuzchen (+) angedeutet und theils in der Violine theils in der Bratsche auftritt.

Aufgabe I^c Choral für grosses Streichorchester.

Die folgenden Beispiele zeigen einen Choral auf verschiedene Art für grosses Streichorchester bearbeitet.

Choral. Nun danket alle Gott.

Original.

a)

b)

c)

Im Beispiel a finden wir die vier Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass in Octaven verdoppelt und zwar die 3 oberen Stimmen in der höheren und den Bass in der tieferen Octave verstärkt, den Sopran durch 1. Violine in Octaven, den Alt in Octaven durch 2. Violine und Bratsche, den Tenor in Octaven durch 2. Violine und Bratsche und den Bass durch Violoncell und Contrabass in Octaven vertreten. Die Notation, hinsichtlich der Doppelgriffe, fällt für die kein Streichinstrument spielenden Schüler nicht schwer. Da in einem besseren oder grösseren Streichorchester von jeder Stimme mehrere Pulte, mit je zwei Spielern besetzt sind, so theilen sich die betreffenden Instrumentalisten in angeführte Doppelnoten, wie auch durch *divisi* (getheilt) bemerkt ist. Hiermit ist nun nicht gesagt, dass man schreiben könnte wie man will; man soll hierbei immer die praktikable Ausführungsweise im Auge behalten.

In dieser Bearbeitung hätte man auch den Alt von der 2. Violine in Octaven und den Tenor von der Bratsche in Octaven ausführen lassen können, doch um eine bessere Klangwirkung zu erzielen, wurde vorstehende Notation gewählt, da hier die Klangverschiedenheiten der zwei Instrumente mehr ineinander greifen.

Das Beispiel b zeigt, wie das vorstehende Beispiel a die Verdoppelung der vier Stimmen in Octaven, doch mit Hinzufügung der schon früher mit angewendeten Füllstimme, welche in diesem Beispiele der Bratsche wie dem 1. Violoncell die Tenorpartie, übertragen ist. In der 2. Strophe dieses Beispiels kann man die Füllstimme auch als Verstärkung des Basses bezeichnen, welche dann zur wirklichen Füllstimme zurückkehrt.

Das Beispiel c zeigt die Stimmen (ohne Füllstimme) so vertheilt, wie im Beispiel a. Doch ist hier eine Verstärkung der Melodie oder des Soprans in der tieferen Octave durch das 1. Violoncell hinzugetreten, welche durch die Töne des Violoncells auf der D- und G-Saite gut wirken kann.

In der tieferen Tonlage, auf der G- und C-Saite würde eine derartige Verstärkung des Sopran's nicht gut klingen.

d)

Die beistehende Bearbeitung d bringt die Zusammenziehung der bisher nur allein mit den vier Stimmen auftretenden Füllstimme oder der zur Verstärkung des Sopran's dienenden tiefen Stimme. Hier finden wir den Sopran durch erste Violinen und Violoncell in drei Octaven, den Alt durch 2. Violinen und Bratschen in Octaven, den Tenor durch 2. Violinen und Bratschen in Octaven, die Füllstimme in der 2. oder 3. Bratsche und den Bass durch Violoncell und Contrabass vertreten.

In der 2. Strophe dieses Beispiels wirkt die untere Bratschenpartie zur Verstärkung des Basses. Diese Bearbeitung würde für einen starkbesetzten

Streicherchor von allen vorstehenden Beispielen die wirksamste, kräftigste und volltönendste sein. Solche starke Instrumentation wie die in den Beispielen a, b und c angewendete, eignet sich nur für festliche Dankesgesänge oder Choräle, z. B.: „Ein feste Burg ist unser Gott“, „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, „Wie gross ist des Allmächt'gen Güte“, „Sei Lob und Ehr' dem höchsten etc.“

Über Klangwirkungen der Streichinstrumente in weiter und enger Harmonielage.

Der Schüler hat durch die vorangegangenen Bearbeitungen der Choräle einen Überblick über die Lage und Entfernung der Stimmen voneinander bekommen. Nun sei noch besonders erwähnt, dass die Stimmen für Streichinstrumente nicht zu weit voneinander zu notiren sind.

Nachstehende einzelne Accorde mögen dazu dienen, sich über deren Klangverhältnisse zu orientiren.

Die Accorde a und b erklingen dünn und leer in der weiten Lage, c und d erscheint voller und dichter, e, f, g und h erklingen voll, rund und dick; i, k, l und m erklingen voll und hell, n wird durch die Verdoppelung der oberen Stimme (Octave) etwas gespreizt erklingen.

Das Unisono.

Das Zusammenerklingen zweier oder mehrerer Instrumente gleichen oder ungleichen Klangcharakters auf ein und demselben Tone bezeichnet man mit dem Worte unisono (Einstimmigkeit). In des Wortes strengster Bedeutung findet man das unisono für die Streichinstrumente, zusammen auftretend weniger angewandt, wohl aber mit Freiheiten und zwar, indem man die vorgeschriebene Melodie oder Passage, in der höheren oder tieferen Octave, auch in 2, 3 und 4 Octaven verdoppelt notirt vorfindet, z. B.

Siehe Unisono: Theil I. S. 48, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 65, 70, 73-77, 92. Theil III. S. 13, 14, 16, 17. Theil V. S. 2, 4, 6, 8, 18, 46. D. & F. 1

3a) *Maestoso.* b) c) d) 4a)

Violino I & II. Viola. Violoncello. Veello & Cbasso.

b) In Octaven. c) In zwei Octaven. d) In 2 Octaven mit Verdoppelung der tiefen Oct. e) In 3 Octaven. f) In 4 Octaven.

In allen vorstehend angegebenen Arten kann das unisono für die Streichinstrumente erscheinen und in jeder angeführten Art am richtigen Platze angewandt, von guter Wirkung sein.

Nicht selten werden längere diatonische, chromatische oder accordische-Passagen, wo es dem betreffenden Instrumente an tonischem Umfange fehlt, oder aus irgend einer besonderen Absicht durch mehrere Instrumente gleicher Gattung oder naher klanglicher Verwandtschaft, ausgeführt. Um solche längere Tonfolgen möglichst wie von einem Instrument gespielt erklingen zu lassen, theile man die Passage auf harmonische Taktglieder für die Instrumente ab und zwar so, dass der Einsatz des eintretenden Instruments mit dem Vorhergehenden durch eine Note in Verbindung steht, wie nachstehende Beispiele zeigen.

Pianoforte. Violino I. Violino II. Viola. Violoncello.

oder Viol. I. oder Viol. II.

NB. Diese Passagen können auch vertheilt auf 2 Instrumente als: Violoncell u. Bratsche, oder Violoncell u. Violine gespielt werden, doch wäre die Ausführung schwerer.

Die vollständige Trennung der Takte oder Taktglieder durch den Einsatz eines anderen Instruments und andere Notirungen erschweren die Ausführung, z.B.



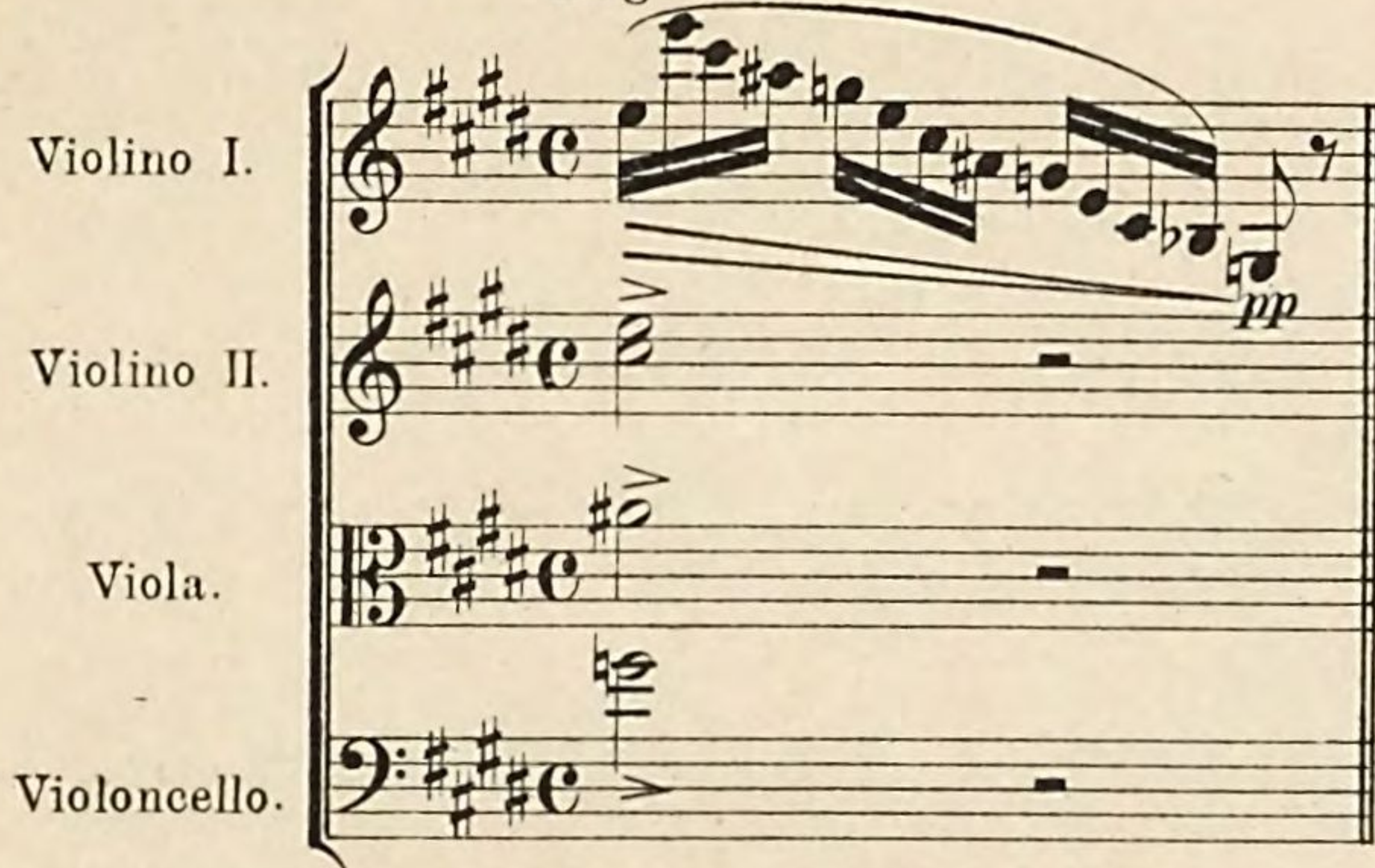
Siehe Anwendung solcher Tonfolgen, Partitur-Beispiele, Theil I. Seite 60.

Über Anwendung von dissonirenden Durchgangs- und Wechselnoten oder Kreuzung der Stimmen in den Streichquartetten älterer und neuerer Meister.

Eine Stimme (Violine, Bratsche oder Violoncell), welche sich zur Figuration nur harmonischer Töne bedient und damit die bereits von anderen Instrumenten ausgeführte Harmonie in derselben Tonlage durchwandert und durchkreuzt, kommt dennoch klar und deutlich zu Gehör, wie nachstehende Beispiele zeigen.

Haydn. Quartett G-moll, Satz II.

Largo assai.



Mozart. Quartett D-moll, S.IV.

Allegretto, ma non troppo.

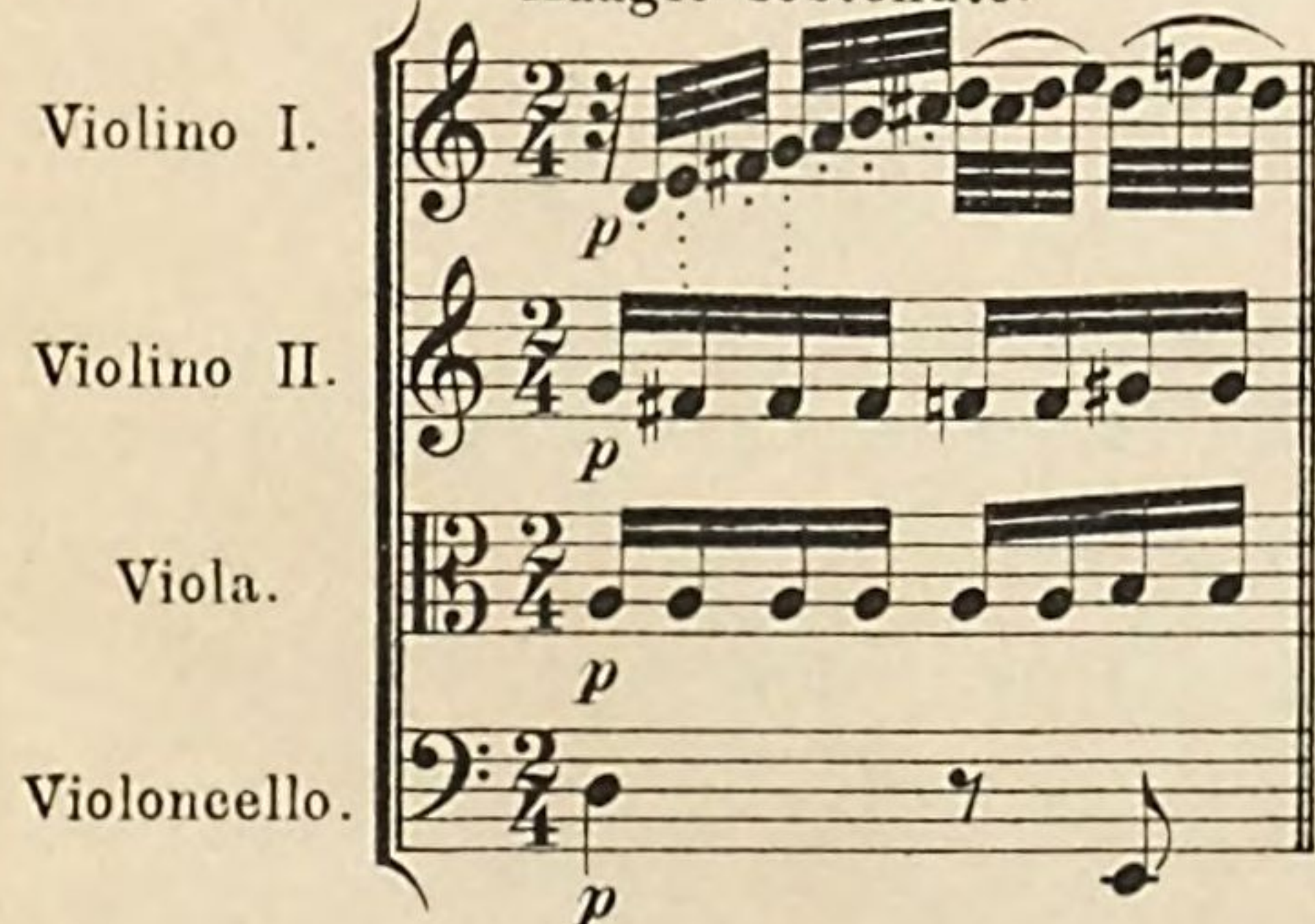


Durch das Auftreten einer figurirten Stimme, welche die vorhandene klingende Harmonie in derselben Tonlage in diatonischen oder chromatischen Folgen durchkreuzt oder umspielt, entstehen Dissonanzen, welche dem Auge, auch nicht selten dem Ohre bemerkbar sind. Solche Unebenheiten sind im Streichquartett und im Orchestersatz nicht selten anzutreffen, aber stets mit besonderer Vorsicht anzuwenden. In langsamen Sätzen, wo eine figurirte Stimme meist in nicht zu schneller Bewegung auftritt, sollte man solche durchgehende dissonirende Intervalle vermeiden.

Nachstehende Beispiele unserer Meister erweisen, dass dieselben durch die schnelle Bewegung der figurirten Stimmen gestattet sein dürften.

Haydn. Quartett G-dur, S.II.

Adagio sostenuto.



Haydn. Quartett B-dur, Satz II.

Adagio.



Mozart. Quartett B-dur, Satz III.

Adagio.



Siehe auch:

Beethoven. Quartett No 12.
Es-dur, Satz II.

Beethoven. Quartett No 14.
Cis-moll Satz I. Adagio.

Sobald die figurirende Stimme (durchgehende Noten), durch ihren besondern, dem Instrument entsprechenden Klangcharakter gegen die übrigen Stimmen abweicht oder hervortritt, werden die Dissonanzen im schnellen Tempo etwas mehr gemildert. Doch auch hier ist bei langsamen Sätzen Vorsicht anzurathen. Siehe derartige Anwendungen.

1. Jos. Haydn. Quartett D-dur. Satz I.

Allegro.

2. Beethoven. Quartett in Es-dur N^o 12. Satz IV.

Allegro.

3. Mozart. Quartett G-dur, Satz I.

Allegro vivace assai.

4. Schumann. Quartett A-dur. Op. 41. N^o 3.

Allegro molto moderato.

Siehe: Mozart. Quartett B-dur, Satz I. Ferner: Quartett A-dur Satz III, Menuetto.

Haydn. Quartett G-moll, Finale. Ferner: Quartett D-dur, Satz I.

Beethoven. Quartett N^o 14 Cis-moll Quartett N^o 7. N^o 10 Es-dur Satz I. Quartett N^o 11. F moll letzter Satz.

Mendelssohn. Quartett Op. 44 N^o 3 Es-dur Satz I.

— Quartett Op. 44 N^o 1 D-dur Satz IV.

— Quartett Op. 80 F-moll Satz I.

Wird die figurirende*) Stimme durch ein Instrument in der höheren oder tieferen Octave verstärkt, so werden vorkommende Dissonanzen in schnellen oder nicht zu langsamen Sätzen durch die auszuführenden Passagen fast vollständig unterdrückt, wie aus nachstehenden Beispielen zu ersehen ist.

1. Beethoven. Quartett F-dur. Op. 135.

Vivace.

2. Schumann. Quartett Op. 42. N^o 2. Satz I.

Allegro molto vivace.

*) oder melodieführende. Siehe S. 70. N^o 4.

Die Streichinstrumente zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig in Orchesterwerken allein auftretend.

1. Jos. Haydn. Symphonie D-dur. (La Chasse) Satz IV.

La Chasse.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Siehe auch Haydn Symphonie (La Chasse) Satz I. (Anfang) und Symphonie H-dur Satz IV.

2. Mozart. C-dur Symphonie. Finale.

Allegro.

Viol. I. *p*

Viol. II. *p*

Siehe auch Mozart Symphonie Es-dur Satz IV. Allegro u. Mozart Ouverture zu Figaros Hochzeit.

3. Beethoven. Symphonie A-dur. Satz II.

Andante.

Violino I. *p* *pp*

Violino II. *p* *pp*

Siehe auch Beethoven Symphonie B-dur Satz II. und Part. Beispiele N° 44, 45, 46.

4. Meyerbeer. Ouverture „Die Wallfahrt nach Ploëmerl. (Dinorah.) *

Allegro animato.

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

cresc. poco a poco *dimin. poco a poco*

5. Svendsen. Symphonie D-dur. Op. 4. Satz IV.

Allegro assai con fuoco.

(Mit Bewilligung des Originalverlegers E. W. Fritsch, Leipzig.)

Siehe auch Meyerbeer: „Die Hugenotten“ Act II.

Violino I. *ff div.* *f* *pp*

Violino II. *ff div.* *f* *pp*

6. Haydn. Symphonie B-dur. (N° 6 Peters'sche Ausgabe.) Satz I.

Largo.

Violino I. *p* *dimin.* *pp*

Violino II. *p* *dimin.* *pp*

Viola. *p* *dimin.* *pp*

*) Mit Bewilligung der Originalverleger Bote & Bock, Berlin.

7. Beethoven. Symphonie F-dur N^o 8. Satz IV.

Allegro vivace.

The musical score consists of two systems. The first system includes staves for Violino I, Violino II, and Viola. All three parts begin with a piano (*pp*) dynamic. The Violino I part has a trill-like figure in the first measure. The Violino II part features triplet patterns. The Viola part enters in the second measure with a similar triplet pattern. Above the first staff, the tempo is marked "Allegro vivace." and there is a small annotation "Fl. Hob." above a woodwind entry. The second system continues the music for all three instruments, with dynamics increasing to *p*, *più p*, and finally *ppp* towards the end of the passage.

8. C.M.v. Weber. Ouverture „Euryanthe.“

Largo. *con sordini*

Violino I & II. *Largo. con sordini*
pp
con sordini

Violino III & IV.
pp

Violino V & VI.
pp
con sordini

Violino VII & VIII.
pp
con sordini

Viola.
pp
con sordino

9. Mendelssohn-Bartholdy. Ouverture. „Ein Sommernachtstraum.“

Allegro di molto.

Violino I.

pp

sempre staccato

Violino II.

pp

sempre staccato

pp

sempre staccato

Viola.

pp

11. Wagner. „Siegfried“ Partitur Seite 269.

1. Pult. *p trem.*

Violino I. 2. Pult. *p trem.*

Violino II. 1. Pult. *p trem.*

2. Pult. *p trem.*

Viola. 1. Pult. *p (Durch Flageolet.)*

2. Pult. *p (Durch Flageolet.)*

Die Stimme des Waldvogels.

Heil Siegfried er-schlug nun den schlimmen Zwerg! Jetzt wüsst ich ihm noch das herrlichste Weib.

Violoncello. 1. Pult. *p (Durch Flageolet.)*

2. Pult. *p*

12. Jos. Haydn. Symphonie. G-dur. (Oxford.) Satz IV.

Presto.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Violoncello. *p*

13. Jos. Haydn. Symphonie D-dur. (Peters'sche Ausgabe N° 3.) Satz I.

Presto.

Violino I & II. *p*

Viola. *p*

Violoncello & Contrabasso. *p*

14. Weber. „Preciosa“ Lied N° 6.

Larghetto.

Violino I & II. *pizz.*
p
 Viola. *pizz.*
p
 Preciosa.
 Einsam bin ich nicht al-lei ne, denn es schwebt ja süß und mild
 Violoncello. *pizz.*
p

15. Jos. Haydn. Symphonie Es-dur. (Peters'sche Ausgabe N° 1.) Satz I.

Allegro con spirito.

Violino I. *p*
 Violino II. *p*
 Viola. *p*
 Violoncello. *p*
 C. Bass.

16. C.M.v. Weber. „Der Freischütz“ Act II.

Adagio.

Violino I. *con Sordini*
div.
pp
 Violino II. *con Sordini*
div.
pp
 Viola. *pp*
 Agathe.
 Lei - se, lei - se, from - me Wei - se, schwing' dich auf zum Ster-nen - krei - se!
 Violoncello.

Lied er - schalle, fei - ernd wal-le mein Ge-bet zur Himmels-hal - le.
pp
p

17. Rob. Volkmann. Symphonie B-dur N° 2. Satz II.

Allegretto

Violino I. *p* *sf* *sf* *sf*

Violino II. *p* *sf* *sf* *sf*

Viola. *p* *sf* *sf* *sf*

Violoncello. *p* *sf* *sf* *sf* etc.

18. Beethoven. Symphonie Es-dur. (Eroica.) Satz II.

Adagio assai.

Violino I. *f* *p*

Violino II. *f* *decresc.* *p* *pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *C.B.* *pp*

sf *sf* *cresc.* *decresc.* *pp*

sf *cresc.* *decresc.* *pp*

Clar. Fag. *pp* *Cor.* *pp*

cresc. *decresc.* *pp* *pp C.B.*

19. Beethoven. Symphonie C-moll. Satz II.

Andante con moto.

Viola. *p dolce* *f* *p*

Violoncello. *p dolce* *fz* *p*

Contrabasso. *pizz.* *p* *f* *p*

20. Beethoven. Symphonie A-dur. Satz II.

Allegretto.

Viola. *ten.* *p*

Violoncello I. *ten.* *p*

Violoncello II & Contrabasso. *ten.* *p*

21. Mendelssohn. Op. 52. Lobgesang N° 9.

Andante sostenuto assai. (♩ = 100)

Viola. *p* *sf*

Tenor Solo. *p*

Violoncelli. *divisi* *p*

Contrabasso. *p*

Drum sing' ich mit mei-nem Lie-de e-wig dein Lob, du treuer Gott, drum sing' ich mit mei-nem Lie-de e -

p

- wig dein Lob, o Gott! und dan-ke dir für al - les Gu-te das du an mir ge - than, das du an mir ge -

p

cresc. *sf* *p* *sf* *p*

than. Drum sing' ich mit mei-nem Lie-de dein Lob, du treu-er Gott, e - - wig du treu-er Gott.

sf *p*

* Von hier Einsatz Sopran Solo.
2 Fl. 2 Fag. und Streicher.

22. C. M. v. Weber. Concert für Pianoforte. C-dur Op. 11. Satz II.

Adagio.

Viola. *pp*

Violoncelli. *pp* *divisi*

Contrabasso. *pp*

Pianoforte

23. Mendelssohn. Oratorium „Paulus“ (Nº 4. Duett.)

Viola. *mf* *sf*

Basso I Solo. *mf* *sf*

Die falschen Zeugen. Wir haben ihn gehört Laster - worte re - - den, Laster - worte re - - den wi - der

Basso II Solo. *mf* *sf*

Wir haben ihn gehört Laster - worte re - - den

Violoncello I. *p* *sf* *p*

Violoncello II. *p* *sf*

Contrabasso.

sf *p* *sf* *p*

die - se heil' - ge Stät - te, wi - der die - se heil' - ge Stätte und das Ge - setz, wir ha - ben

und das Ge - setz, und das Ge - setz!

sf *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

ihn ge-hört, wir haben ihn ge-hört Lä - sterwor-te re - den wider diese heil'ge Stät - te und das Ge - setz.

Wir haben ihn gehört Lä - sterwor-te re - den, wider diese heil'ge Stät - te und das Ge - setz.

rit. *sf* *p* *rit.* *sf* *p* *rit.* *p*

24. Beethoven. „Fidelio“ No 3. Quartett.

Andante sostenuto.

Viola I & II. *sempre p* *cresc.* *mf* *p* *pizz.*

Violoncello I & II. *p* *pizz.*

Contrabasso. *pizz.* *p*

25. Rossini. Ouverture zur Oper „Wilhelm Tell.“ (Mit Bewilligung der Originalverleger Schott's Söhne, Mainz.)

Andante.

Violoncello I. *p*

Violoncello II. *pp*

Violoncello III. *pp*

Violoncello IV & V. *pp*

Contrabasso. *pizz.*

26. Rossini. Ouverture zur Oper „Wilhelm Tell.“

Andante.

Violoncello I. *p*

Violoncello II. *pp*

Violoncello III. *pp*

Violoncello IV & V. *pp*

Contrabassi. *pizz.*

27. Beethoven. Ouverture „Coriolan“

Violino I. *ten. ten. p*

Viola. *ten. ten. p*

Violoncello & Contrabasso. *p*

Viol. II. *ten. ten.*

This musical score for Beethoven's Overture 'Coriolan' features four staves. Violino I and Viola play a melodic line with 'ten.' (tutti) markings and a 'p' (piano) dynamic. Violino II and Violoncello/Contrabasso provide harmonic support, with Violoncello/Contrabasso also marked 'p'. The key signature has two flats, and the time signature is common time (C).

28. Franz Schubert. Ouverture zu „Rosamunde.“

Allegro vivace.

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello & Contrabasso. *pizz. pp*

This musical score for Franz Schubert's Overture to 'Rosamunde' is marked 'Allegro vivace'. It features four staves. Violino I, Violino II, and Viola play a rapid, rhythmic pattern with 'pp' (pianissimo) dynamics. Violoncello and Contrabasso play a pizzicato (pizz.) line with 'pp' dynamics. The key signature has one flat, and the time signature is common time (C).

29. Jos. Haydn. Symphonie D-dur. (Peters'sche Ausgabe N° 2.) Satz I.

Allegro.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello & Contrabasso. *p*

This musical score for Joseph Haydn's Symphony No. 2 in D major, first movement, is marked 'Allegro'. It features four staves. Violino I, Violino II, and Viola play a melodic line with 'p' (piano) dynamics. Violoncello and Contrabasso provide a bass line with 'p' dynamics. The key signature has two sharps, and the time signature is common time (C).

30. Beethoven. Ouverture „Die Geschöpfe des Prometheus.“

Allegro molto con brio.

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello & Contrabasso. *pp*

This musical score for Beethoven's Overture 'The Creatures of Prometheus' is marked 'Allegro molto con brio'. It features four staves. Violino I, Violino II, and Viola play a melodic line with 'pp' (pianissimo) dynamics. Violoncello and Contrabasso provide a bass line with 'pp' dynamics. The key signature has one sharp, and the time signature is common time (C).

31. L.v. Beethoven. Symphonie C-dur. (Nº 1.) Satz IV.

Allegretto molto e vivace.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello & Contrabasso. *p*

Vcll. u. Fag.

32. Fr. Schubert. Symphonie C-dur. (Nº 7.) Satz II.

Andante con moto.

Ob. I Solo.

Viol. I. *p*

Viol. II. *p*

Viola. *p*

V. Cello. & C. Basso. *p*

Cor. 2 Cor.

33. L.v. Beethoven. Symphonie. Es-dur. Eroica. Satz II.

Marcia funebre.
Adagio assai.

Violino I. *p*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *pp*

Contrabasso. *pp*

sf

34. Fr. Schubert. Symphonie H-moll. Satz I.

Viol. I. Allegro moderato.

Ob. u. Clar. *pp*

Viol. II. *pp*

Viola. *pp*

Vcllo. & C. Basso. *pp*

pizz.

pizz.

35. R. Wagner. „Tannhäuser“ Akt II.

Moderato.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello & Contrabasso. *p*

36. C. M. v. Weber. Ouverture „Preciosa“

Allegro moderato.

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello *pp*

Contrabasso. *pp* pizz.

37. Rob. Volkmann, Op. 63. Serenade. (F-dur) No 2. Satz III.

Allegretto moderato.

Violino I. *p*

Violino II. *p* div.

Viola. *p* divisi

Violoncello & Contrabasso. *p*

38. W. A. Mozart. Symphonie G-moll. Satz I.

55

Allegro molto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello
&
Contrabasso.

Siehe auch Haydn Symphonie D-dur No X Satz II und IV.

39. Beethoven. Ouverture „Leonore“ No 3.

Allegro.

Violino I.

Viola.

Violoncello
&
Contrabasso.

40. Franz Schubert. Ouverture zu „Rosamunde“.

Andante.

div. 2

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello
&
Contrabasso.

41. Mendelssohn. Oratorium „Paulus“ N° 6.
Allegro (Quasi Recitativo).

Violino I. *trem.* *p* *cresc.* *f* *ff*

Violino II. *trem.* *p* *cresc.* *f* *ff*

Viola. *trem.* *p* *cresc.* *f* *ff*

Tenore-Solo. Der Him-mel ist sein Stuhl und die Er-de sei-ner Fü-sse Schemmel. Hat nicht sei-ne

Violoncello & Contrabasso *coll'Organo* *p* *cresc.* *f* *ff*

Allegro molto.

ff *sf* *sf* *sf*

Hand das Al-les ge-macht? Ihr Halsstar-ri-gen!

Recit.

senza Organo *ff* *sf*

42. Fr. Schubert. Symphonie C-dur. Satz II.

Andante. *pizz.* *pp*

Violino I. u. II. *pp*

Viola. *pizz.* *pp*

Violoncello. *pizz.* *pp*

Contrabasso. *pizz.* *pp*

**) Ob. I.*

43. Cherubini. Ouverture „Anacreon“

Allegro.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *divisi* *p*

Violoncello & Contrabasso *p*

**) Alt-Schlüssel lesen.*

44. Beethoven. Ouverture „Leonore“ № 3.

Presto.

45. Mozart. Symphonie C-dur. Satz IV.

Allegro molto.

46. Beethoven. Symphonie Es-dur. (Eroica.) Satz IV.
Allegro molto.

Viol. I. Fl.

Viol. II. *pp*

Viola. *pp*

Corn.

Vcello. & C. Basso.

2 Fl. *sf*

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Cor.

Cor.

47. Mozart. Ouverture „Figaro's Hochzeit“
Presto.

Violino I & II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello & Contrabasso. *pp*

48. Beethoven. Symphonie Es-dur. (Eroica.) Satz IV.

Violino I. *ff*

Violino II. *ff*

Viola. *ff*

Violoncello & Contrabasso. *ff*

49. Beethoven. Symphonie Es-dur. (Eroica.)

Viol. I. pizz. *p*

Viol. II. pizz. *p*

Viola. pizz. *p*

V. Cello & C. Basso. pizz. *p*

50. Franz Liszt. Concert f. Pianoforte. Es-dur. Satz I.

Allegro moderato.

Viol. I. *ff*

Viol. II. *ff*

Viola. *ff*

V. Cello & C. Basso. *ff*

Hrzb. *ff*

Cor. Trmp. *ff*

Fag. Pos. *ff*

51. R. Volkmann. Symphonie D-moll. Satz I.

Allegro patetico.

Violino I, II & Viola. *f*

Violoncello & Contrabasso. *f*

2 Clar. *f*

2 Fl. *f*

2 Cl. *f*

52. Joh. u. Jos. Strauss. „Pizzicato-Polka.“

Più moderato.

Violino I. pizz. *pp* divisi

Violino II. pizz. *pp*

Viola. pizz. *pp*

Violoncello. pizz. *pp*

Contrabasso. pizz. *pp*

In weiterer Fortführung dieser Polka treten noch Holz und Messinginstrumente hinzu.

53. Delibes. Ballet „Sylvia“ N° 3. „Pizzicati.“

Allegretto moderato.

Violino I. pizz. *p*

Violino II. pizz. *p*

Viola. pizz. *p*

Violoncello. pizz. *p*

Contrabasso. pizz. *p*

54. Beethoven. Symphonie No 4. Satz II.

Adagio.

Flöte.
2 Hoboen.
2 Clarinetten.

Violino I u. II.

Viola.

Violoncello
&
Contrabasso.

Fag.
Cor.

di - mi - nu - endo smorz

pizz.

pp

55. Mendelssohn. Scherzo. „Sommernachtstraum.“

Allegro vivace.

Flöte.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello
&
Contrabasso.

C.B.

Vcll.

pizz.

pp

2 Flöten.

Tonfolgen auf verschiedene Streichinstrumente vertheilt, siehe: Theil III. S. 15. Violine I und Viola. Theil V. S. 32.

Da wir zu den nächsten Aufgaben nur Originalcompositionen für Pianoforte, für Streichinstrumente bearbeiten wollen, so sei man bei der eigenen Wahl solcher Stücke vorsichtig,* da sich nicht jedes Klavierstück zu diesem Zwecke eignet. Dass der Schüler eigene, hierzu passende Geistesproducte bearbeitet, oder für Streichinstrumente componirt, soll gewiss nicht ausgeschlossen sein, jedenfalls dürfte es aber rathsamer sein, Stücke von Meistern zu übertragen, da der Zwang, dem Original treu zu bleiben, dem Schüler am besten nützen wird. Bei diesen Arbeiten sind ja nun vielfache Freiheiten** gestattet, schon deshalb, da man grösstentheils in vielen Fällen mehr hinzufügen als weglassen darf. Doch hüte man sich vor übermässigem Hinzufüllen oder Hinzucocomponiren, damit die Originalcomposition nicht entstellt wird.

Wie in den vorangegangenen Chorälen im einfachen vierstimmigen Satz mit Hinzufügen der Füllstimme, Verdoppelung des Basses, unisono oder in der tieferen Octave, sowie des Soprans in der höheren Octave, nebst den übrigen Stimmen durch die höhere Octave, (was im Streichorchester weniger vorkommt) kann man auch in den nächsten Aufgaben, je nachdem es sich schickt, die gleichen Verstärkungen anwenden.

* Um bei der Wahl solcher Stücke nicht lange suchen zu lassen, mögen nach jeder Aufgabe einige derartige zu bearbeitende Stücke folgen.

** 1.) Unter Umständen in eine andere Tonart. 2.) Verdoppelung der Melodie in der höheren oder tieferen Octave, oder Verdoppelung des Basses unisono oder eine Octave tiefer. 3.) Verstärkung und Zufügung der Mittelstimmen. 4.) Gezwungene Umänderung der Melodie und Begleitungsformen, um dieselbe praktikabler und wirksamer zu gestalten. 5.) Hinzufügung einer neuen, wenn auch nicht immer selbstständigen Stimme etc.

Zur weiteren Unterstützung der nachfolgenden Studien versuche der Lernende, um sich im Partiturspiel auszubilden, die gearbeiteten Stücke, so wie nachstehend angeführte Werke auf dem Pianoforte zu spielen.

Fuchs, R. 3 Serenaden. Op.9. Op.14. Op.21.
Volkmann. 3 Serenaden für Streichorchester.
Grimm. Serenade in Canon-Form.
Gade. Novelletten für Streichorchester.
Reinecke. Vorspiel zu König Manfred.
Wagner. Anfang des Siegfried Idylls.

Gouvy. Schwedischer Tanz a.d. Octett. Arrang.
Schumann, R. Bilder aus Osten. Arrang.
Vogt, J. Nachtgesang.
Dittersdorf. Streichquartette.
Haydn. _____
Mozart. _____

Aufgabe II.
Kleine Clavierstücke für Streichquartett übertragen.

1. Kuhlau. Sonatine, Op. 20. Satz II.

Andante.

Piano. *p dolce*

Violino I. *p dolce*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *p*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

dimin. *p dolce*

dimin. *p dolce*

dimin. *p*

dimin. *p*

dimin. *p*

dimin. *p*

Dieses vorstehende kleine Andante von Kuhlau für Streichquartett zu bearbeiten, bot keine Schwierigkeiten,

da das Stück im Original schon ziemlich orchestral gehalten vorliegt. Ein übermässiges Hinzufügen wäre bei der Einfachheit des Satzes nicht rathsam gewesen, es sind aber dennoch nothwendig Verstärkungen anzuwenden, welche den Satz für Streichquartett jedenfalls nicht schädigen.

Es ist kaum nothwendig, die hier hinzugefügten Intervalle etc. besonders anzugeben, da das Original vorliegt und ein Vergleich leicht zu ermöglichen sein dürfte. Doch verweisen wir auf die Octavenverdoppelung Takt 4, wo das Thema wieder anhebt; nur in der tiefen Lage vom Violoncell ausgeführt, würde es leer und mager erklingen, weshalb die Bratsche in der höheren Octave dazugefügt ist. Theil II Takt 3 und 4 Zufügung von Mittelstimmen, sowie folgende Takte 5 und 6 die Verdoppelung des Basses, dürfte zum vollern Erklingen des Ganzen vortheilhaft sein.

2. Kuhlau. Sonatine, Op. 55. N^o 2. Satz. II.

Cantabile.

Piano. *p legato* *mf*

Violino I. *p* *mf*

Violino II. *p* *mf*

Viola. *p* *mf*

Violoncello. *p* *mf*

Das vorstehende Cantabile, welches sich im Original als einfacher Claviersatz zeigt, muss sich gegen das vorhergegangene Andante für Streichquartett anders gestalten, da eine strenge Wiedergabe des Klaviersatzes für Streichinstrumente übertragen, hier sehr dilettantisch wirken würde. So ist es geschehen, dass die Bratsche die begleitende Achtelfigur, die 2. Violine die Füllstimme, das Violoncell die Fundamentalstimme und die 1. Violine die Melodie übernimmt.

Im 12. Takte verstärkt die 2. Violine die 1. Violine in der tieferen Octave und im 15. Takt wird der Accordgang des Basses (*g c e g*) in der höheren Octave durch die Bratsche verstärkt. Im vorletzten Takte war es nicht möglich, dem Original treu zu bleiben, da sich durch den Sextengang für zwei Violinen in der höheren Octave nicht allein Schwierigkeiten bieten, sondern auch für Streichquartett kein so günstiges Klangcolorit erzielt wird.

Vorstehendes Stück hätte man auch auf folgende unter a, b, c verzeichnete Arten bearbeiten können.

Zur Bearbeitung für Streichquartett (oder Quintett, bestehend aus 2 Violinen, Bratsche, 2 Violoncells oder Violoncell und Contrabass) können folgende und andere Stücke dienen.

Clementi. Sonate. Op. 36. N^o 1. Satz II.

— — Op. 36. N^o 4. Satz II.

Haydn. Sonate. G-dur. Satz I. * P. A. N^o 11.

— — G-dur. Satz II. P. A. N^o 11.

— — C-dur. Satz III. P. A. N^o 5.

Mozart. Sonate. G-dur. Satz I. P. A. N^o 14.

— — C-dur. Satz II. P. A. N^o 2.

— — F-dur. Satz II. P. A. N^o 11.

Mozart. Sonate. Es-dur. Satz II. P. A. N^o 9.

— — Es-dur. Satz II. P. A. N^o 9.

Beethoven. Op. 33. Bagatellen. N^o 1 und 3.

— Op. 49. N^o 1. Satz I.

— Op. 49. N^o 2. Satz I.

— Op. 27. N^o 2. Satz II.

Schubert, Frz. Op. 94. N^o 3 und 6.

Siehe auch Sonatinen von Kuhlau, J. Schmitt, etc.

* P. A. deutet Peters'sche Ausgabe.

Verschiedenartige Bearbeitung eines Themas für Streichtrio und Streichquartett.

1. Kuhlau. Sonatine. Op 55 No 5 Satz II.

Allegro.

Piano.

Violino.

Viola.

V.Cello.

b)

Violino I.

Violino II.

Viola.

V.Cello.

c)

Violino I.

Violino II.

Viola.

V.Cello.

d)

Violino I.

Violino II.

Viola.

V.Cello.

e)

Violino I.

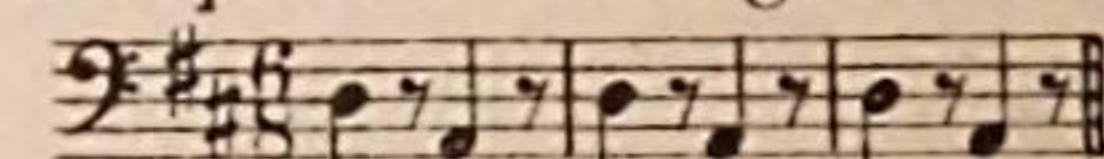
Violino II.

Viola.

V.Cello.

Die verschiedenartige Bearbeitung eines Themas oder Satzes für Streich-Trio oder Streichquartett ist als ein nicht zu unterschätzendes Studium zu betrachten, weshalb wir folgende Beispiele vorführen. Beistehendes einfaches Sätzchen von Kuhlau (Clavier-Original), finden wir als Trio und einfach für Quartett bearbeitet vor.

Beispiel a und b sind dem Original ziemlich treu nachgebildet, so zeigt a die 1. Violine melodieführend, Bratsche die begleitende Achtelfigur spielend, aber nicht *d, fis, a*, wie im Original, sondern *fis, a, d*, weil hierdurch die Harmonie voller und bestimmter erklingt. Die Aenderung des Basses vom 4. Takte an, wirkt nicht so monoton, als wenn das kleine *e* und *cis* fortwährend auftritt. Auch könnte das Violoncell vom Takt 1-3 die Basspartie wie folgt ausführen:



oder der Staktige Satz wie nachstehend bearbeitet sein. Die Melodie verbleibt in der 1. Violine, Bratsche und Violoncell wie folgt: Takt 1-3. Takt 4. Takt 5.



Beispiel b zeigt den Satz für Quartett. Ausser der 2. Violine, welche hier die Füllung der Harmonie durch Doppeltöne auf dem 1. und 2. Takttheil ausführt, ist nichts zu bemerken.

Die Bearbeitung unter c wird dadurch voller und pikanter erklingen, dass die 2. Violine eine rhythmische, gleichmässige Achtelfigur wie die Bratsche ausführt, wodurch die Harmonie auf jedem Takttheil gefüllt wird. Das Violoncell weicht insofern von seiner früher angegebenen Ausführung ab, als es hier vom 4. Takte an den Grundton der Harmonie auf dem 1. und 2. Takttheile angiebt, doch könnte die Violoncellstimme hier ebenfalls so notirt sein, wie in den Beispielen a u. b. In den Beispielen a, b und c kann die Achtelbegleitung der Mittelstimmen gebunden (*legato*) und kurzgestossen (Punkte über oder unter den Noten vermerkt), ausgeführt werden. Durch die letzte angeführte Art, würde der Satz etwas lebendiger und frischer erklingen.

In den Beispielen d und e weicht die Begleitung vollständig vom Original ab; beide Arten sind nicht zu verwerfen, obwohl dieselben etwas gewöhnlicher, dem Tanzrhythmus entsprechend erklingen. In noch freierer Bearbeitung könnte man diesen Satz noch vielfach ausführen, was aber hier vorläufig nicht erlaubt werden soll. Sollte ein solcher Satz in einem Rondo vier- und mehrmals erscheinen, so muss man darauf sehen, dass, sobald das Thema wiederkehrt, eine Steigerung vorhanden ist. Diese würden eintreten, wenn nebenstehende Bearbeitungen wie folgt erscheinen würden: a, d, b, e und c. Um einen weiteren Ueberblick über derartige Bearbeitungen zu haben, lassen wir noch einen Staktigen Satz oder Periode von Beethoven folgen.

Zu solchen Bearbeitungen dürften sich nachstehend angeführte Stücke eignen.

- Clementi. Sonate. Op. 36. No 2. Satz I. Takt 1-8.
 — — — 36. „ 2. „ III. „ 1-8.
 — — — 37. „ 1. „ I. „ 1-8.
 Kuhlau. Sonatine. „ 55. „ 3. „ I. „ 1-8.
 — — — 55. „ 2. „ I. „ 1-8.
 — — — 55. „ 6. „ I. „ 1-12.
 — — — 88. „ 1. „ III. „ 1-8.
 — — — 88. „ 2. „ III. „ 1-8.
 Haydn. Sonate. D-dur. Satz III. Presto. Takt 1-8.
 — — — E-moll. Satz III. Molto vivace. „ 1-8.
 Mozart. Sonate. A-dur. Satz III. Alla turca. „ 1-8.
 Beethoven. Sonate. Op. 13. Satz III. Takt 1-8.

2. Beethoven. Sonate. Op. 49. N^o 2. Satz II.

Tempo di Menuette.

Piano.

a)

Violino.

Viola.

V. Cello.

b)

Violino I.

Violino II.

Viola.

V. Cello.

c)

Violino I.

Violino II.

Viola.

V. Cello.

d)

Violino I.

Violino II.

Viola.

V. Cello.

e)

Violino I.

Violino II.

Viola.

V. Cello.

The image displays a musical score for the second movement of Beethoven's Sonata Op. 49 No. 2, 'Tempo di Menuette'. The score is presented in five different arrangements, labeled a) through e). Each arrangement shows the original piano part and its adaptation for a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, and V. Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The string quartet arrangements show how the melody and bass line are distributed among the four instruments, with some variations in the accompaniment. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

In Beispiel a) übernimmt die 1. Violine die Melodie, die Bratsche die Achtelfigur und das Violoncell die Basspartie. Eine Änderung der Begleitung geschieht auf jedem 2. Viertel, wo in der Bratschenstimme eine harmonische Note zugefügt ist und das Violoncell den Bass in kurz gestossenen Vierteln ausführt.

Beispiel b) zeigt das Thema für Quartett. Melodie und Achtelfigur bleibt hier wie im vorhergegangenen Beispiel, nur wird die Achtelbewegung von der 2. Violine übernommen. Durch die Bratsche wird eine Füllstimme hinzugefügt, während das Violoncell tonisch dasselbe, nur mit anderer Vortragsweise ausführt, wie in dem Beispiel für drei Instrumente.

In Beispiel c) ist der Auftakt durch harmonische Töne ergänzt, welche Freiheit wir uns gestatten, da Beethoven in seinem Septett (Menuett, dasselbe Thema) Gleiches anwendet. In den Takten von 1-4 tritt die Basspartie durch das Violoncell in der tieferen Octave verstärkt auf und vom 4-8 Takte übernimmt die 2. Violine die Melodie der 1. Violine und Letztere führt die Melodie in der höheren Octave aus. Die Bratsche führt von Takt 4-6 die Begleitungsfigur der 2. Violine weiter und das Violoncell spielt die Basspartie in der tieferen Octave fort.

Das Arrangement d) ist eine Copie der 1. Bearbeitung für drei Instrumente, jedoch führt die 1. Violine eine freie, ausschmückende Stimme durch.

Im Beispiel e) führt die Bratsche die Melodie, während die 2. Violine und das Violoncell die bekannte Begleitung und die erste Violine eine freie, ausschmückende, selbstständige Stimme ausführen.

Einige Bemerkungen vor Beginn der folgenden Aufgaben.

Bei der leichten Musik (Tänze, Märsche, Couplets etc.) wird:

die **erste Violine** meist als melodieführendes Instrument verwendet, wobei der Tonumfang selten über das 3gestrichene *e*, *f* und *g* in Anspruch genommen wird. Die erste Violine wird aber auch als begleitendes und ausschmückendes Instrument behandelt, sobald die Melodie von anderen Instrumenten oder einer Singstimme ausgeführt wird. In den ersten Violinstimmen findet man häufig Doppelnoten als Terzen, Sexten und Octaven notirt vor. Hier ist fast stets die Ausführung von zwei Spielern damit gemeint und wird man immer die Bemerkung, getheilt oder *divisi* beigefügt finden.

Die **zweite Violine** oder **Bratsche** übernehmen für gewöhnlich (in den nicht idealisirten Tanzformen) die Begleitung in nachschlagenden Accorden, welche drei- und vierstimmig in Anwendung kommen. Bei der Notirung von Doppelnoten für eine Stimme (2. Violine oder Bratsche) achte man darauf, dass die Doppelgriffe für den Spieler leicht spielbar werden. Siehe Violine und Bratsche „Doppelgriffe.“ Der tonische Umfang, welchen die begleitenden Stimmen, 2. Violine und Bratsche, bei den nächsten Arbeiten

beanspruchen, liegt mit wenigen Ausnahmen zwischen folgenden Tönen

führungen zeigen.

Vierklänge nur in nicht zu schnellem Zeitmasse verwendbar.

Ueber Anwendung von Tripelgriffen für die 1. und 2. Violine nebst Bratsche siehe folgende Beispiele N^o 7 und 8. S. 73.

Bei der Wiederholung eines oder mehrerer rhythmisch und tonisch gleicher Takte bedient man sich der Abkürzungen, welche nicht allein bei Tänzen, sondern auch bei grösseren Compositionen, d.h. in geschriebenen Partituren und Stimmen Anwendung finden, wie nachstehend zu ersehen ist.

Das **Violoncell** kann bei Tänzen wie folgt dienen:

- 1.) Zur Verstärkung des Basses, im Einklang oder in der höheren Octave.
- 2.) Zur selbstständigen Melodieführung oder Verstärkung der Melodie im Einklang oder in der tieferen Octave.
- 3.) Zur Ausschmückung (arco oder pizz.) oder eine kürzere oder längere Gegenmelodie führend.

Alle diese Anwendungen sind aus folgenden Arbeiten ersichtlich. Doppelgriffe und Dreiklänge kommen hier für das Violoncell selten in Anwendung.

Der **Contrabass** giebt bei den Tänzen etc. die Stützpunkte der Harmonie und des Rhythmus auf den guten Takttheilen an. Ausnahmen, betreffs der guten Takttheile, findet man an Theilschlüssen und bei Anfängen von Tänzen, z. B.

1.) Bei Schluss eines Theiles

- 2.) Auch zu Anfang eines Theiles durch eine Pause

- 3.) Wenn der Bass und das Violoncell die Melodie zu führen haben und alle übrigen Instrumente in den höheren Octaven die Begleitung spielen. Siehe die nachfolgenden Beispiele Seite 73. N^o 7 und 8.

Übertrage Tänze, Märsche u.s.w. aus dem Original für Clavier, für Streichquintett oder Streichorchester.

Nachstehende Bearbeitungen veranschaulichen solche auszuführende Arbeiten.

Aufgabe IV.

Tanzweisen für Streichquintett oder Streichorchester bearbeitet.

1. Franz Schubert. Deutsche Tänze, Op. 9. № 19.

Original. Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola

V.Celle & C. Basso.

Basso.

V.C.

p

p

p

Basso.

p

V.C.

In dem nebenstehenden Schubert'schen Walzer ist bei der Uebertragung für Streichinstrumente die 1. Violine dem Original treu geblieben; die 2. Violine und Viola, welche hier die Begleitung auf dem 2. und 3. Viertel übernehmen, sind gegen den Klavierpart in höherer Tonlage, und ausserdem sind die Harmonien durch Zufügung eines Intervalls verstärkt worden. Die Begleitung in höherer Tonlage geschah, um eine bessere Klangwirkung zu erzielen, welche durch die tiefen Töne (siehe Klaviersatz) auf der Viola nicht möglich wurde. In Theil II, Takt 1 und 2 ist die Begleitung tiefer gelegt worden, als das Original anführt. Dies geschah, um nicht eine dünne Klangwirkung zu haben. Die folgenden Takte sind ziemlich mit dem darüberstehenden Original übereinstimmend. Violoncell und Contrabass führen den Rhythmus bestimmt in Octaven und im Einklang aus.

Wenn Violoncell und Contrabass auf ein Notensystem gesetzt sind, so schreibt man, um die richtige Notation zu geben, doppelte Noten, wie hier zu ersehen ist.

2. Johann Strauss. (Vater.) Sperl - Polka.

Original.
Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

V. Cello &
C. Basso.

In der ersten Violine sind im 1. Theil dieser Polka Doppelgriffe vorgeschrieben, welche von zwei Spielern durch Angabe *divisi* ausgeführt werden sollen. Die Begleitung geschieht hier nicht wie bei den Geschwindmärschen und ist dem Original (Klavierpart) ähnlich übertragen worden. Das Violoncell u. der Contrabass führen den Grundstimme in Octaven. Die durch Buchstaben angeführte Abkürzung bei Wiederholung gleicher Takte ist in der Praxis bei solchen Werken üblich. Ebenso durch Zahlen.

3. Johann Strauss. (Vater). Radetzky - Marsch.

Original. Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello & Contrabasso.

Musical score for the Trio section of the Violin Concerto in D major, Op. 35, by Johannes Brahms. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. It features a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The Trio section begins with a forte (f) dynamic. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar pattern. The Cello and Double Bass parts play a pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image shows a page of a musical score for 'L'Allegretto' by Franz Schubert, Op. 139, No. 3. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of 8 measures. It features a piano (p) dynamic and a 'divisi' instruction for the strings. The notation includes a grand staff with piano and strings, and a separate staff for the strings.

In diesem „Radetzky - Marsch“ erscheinen in dem ersten Takte Doppel- und Tripelgriffe. Durch den auf

dem ersten und zweiten Takttheil angeführten dreistimmigen Accord erhält jedes Taktglied einen besonders starken Accent und wird durch die Doppelgriffe dem Original ähnlich, auch entsteht mehr Klangfülle. Für Streichorchester hätte man, um noch grössere Kraft und Fülle zu erreichen, auch wie nebenstehend notiren können.



In Takt 2 spielt Violine I und II nebst Viola in Octaven, ebenfalls Viola, Violoncell und Contrabass (unisono). Bei den nachfolgenden Takten ist die Melodie und Begleitung wie bei den vorher angeführten Arbeiten behandelt worden, doch übernimmt hier das Violoncell eine Achtelfigur pizzicato als ausschmückende Stimme, wodurch die Begleitung interessant wird und mehr Leben bekommt. Das nachstehende Stück vom Trio dieses Marsches beginnt im Einklange (unisono) durch drei Octaven verstärkt. Die folgenden Takte in der 1. Violine, (Doppelnoten) obwohl getheilt vorgeschrieben, können auch von einem Spieler ausgeführt werden; in den übrigen Stimmen ist die Begleitung nach bekannter Art übertragen.

4. J. Lanner, Op. 93. Pesther Walzer.
Nº 2 des Walzers.

Die Bearbeitung des Lanner'schen Walzers weicht von den früheren Beispielen ab, da das Violoncell einige Takte die Melodie der 1. Violine in der tieferen Octave mitspielt. Durch die vortheilhafte Tonlage des Violoncells wird die Melodie bedeutend hervorgehoben und wirkt besser, als wenn die 1. Violine (getheilt) in der tieferen Octave oder von der 2. Violine oder Viola in der tieferen Octave ausgeführt würde. Die dissonirenden Intervalle zwischen Viola und Violoncell Takt 2-4 und 9-12, so ebenfalls in folgenden Walzer Nº 5 Takt 11-14 sind bei der Ausführung nicht störend. Siehe darüber S. 38.

5. Johann Strauss, Op. 279. Morgenblätter-Walzer. N^o 2 des Walzers. *)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

p

pizz.

p

arco

divisi

pizz.

arco

In dem vorstehenden Walzer von Strauss tritt das Violoncell die ersten acht Takte durch die Viertel pizzicato als ausschmückendes und in den folgenden Takten als Melodie verstärkendes Instrument auf.

Die erste Violine ist von Takt 17-24 mit Doppelnoten (getheilt auszuführen) und im 25.-28. Takte wird die Melodie von derselben in Octaven fortgeführt, die Notirung der zweiten Violine, Bratsche und des Contrabasses giebt zu einer Bemerkung keine Veranlassung.

6. Franz Schubert, Op.33. N^o5. Deutsche Tänze.

6. Franz Schubert, Op. 33. N° 5. Deutsche Tänze.

Original. Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncelli.

Contrabasso.

p

cresc.

f

leicht spielbar

cresc.

f

cresc.

cresc.

cresc.

f

arco

pizz.

div.

p

cresc.

f

arco

mf

mf

mf

arco

pizz.

mf

arco

Die erste Violine bleibt in vorstehendem Schubert'schen Walzer der Melodie im Original treu. Die zweite Violine und Viola führen mit einigen Zufügungen die begleitende Harmonie aus, doch weicht die zweite Violine im Theil I, Takt 5-8 von ihrer üblichen nachschlagenden Weise ab; sie führt vorübergehend die Melodie (Takt 5 und 6) in Achteln und wirkt dann in den Takten 7 und 8 harmoniefüllend. Da hier das Stück für Streichquintett übertragen ist, musste man der zweiten Violine die Achtel ertheilen, jedoch hätte auch die erste Violine diese Partie allein wie folgt ausführen können:

Für Streichorchester hätte man diese Takte wie nachstehend ausführen können:

Viol. I.

div

Viol. II.

Die Violoncellpartie ist hier bei Quintett-Besetzung einfach (pizzicato, Bassmarkierend und ausschmückend) und für Streichorchester pizzicato und arco ausführen.

Die obere Violoncell - Stimme führt eine frei hinzugefügte, aber nicht ganz selbstständige zweite Melodie aus. Bei Besetzung

mehrerer Violoncells können beide Partien ausgeführt werden, wodurch jedenfalls keine schlechte Wirkung hervorgebracht wird.

Der Contrabass ist auf die bekannte Art verwendet.

7. Walzer.

Original. Piano.

f

Violino I.

f

Violino II.

f

Viola.

f

Violoncello & Contrabasso.

f

od.

1. Durch Doppeltöne und 2. durch Tripelklänge auszuführen.

Der Bass (Violoncell und Contrabass) führt in vorstehendem Theil des Walzers die Melodie (unisono notirt), erklingt aber in Octaven; die zweite Violine und Viola führen die Begleitung 1.) durch Verdoppelung der begleitenden Intervalle in Doppelgriffen und 2.) durch die angegebenen Tripelgriffe aus. Durch letztere Notation erhält die Begleitung mehr Kraft und Fülle als durch die zuerst angeführte Art.

In gleicher Weise wie der vorher angeführte Walzer, sind die nachstehenden Takte eines Galopps angeführt.

8. Galopp.

Original. Piano.

ff

Violino I.

ff

Violino II.

ff

Viola.

ff

Violoncello & Contrabasso.

ff

od.

In den Beispielen N^o 7 und 8 könnte auch die Viola die Melodie verstärken. Viola und Violoncell unisono.

Aufgabe V.

Verschiedenartige Bearbeitung eines Thema's für Streichorchester.

Da wir schon früher Klavierstücke in mehrfacher Bearbeitung für drei und vier Streichinstrumente als Beispiele gezeigt und Arbeiten geliefert haben, so halten wir es auch für vortheilhaft, derartige Arrangements für Streichorchester hier anzuführen und solche Aufgaben zu bearbeiten.

Wir wählen hierzu die bereits angeführten Themen von Kuhlau und Beethoven. Es wäre nicht schwer, zu den bekannten Themen noch andere als früher angewandte Begleitungsformen und Zuthaten zu gewinnen. Halten wir doch das Grundprinzip fest, dem Original so ähnlich als möglich zu bleiben. Deshalb verwenden wir auch in den nächsten Beispielen die in den für drei und vier Instrumente angeführten Begleitungs- und Füllungsarten, vergessen aber dabei nicht, dass wir für Streichorchester zu arbeiten haben und bringen deshalb noch Aenderungen und Zufügungen.

1. Kuhlau. Sonatine, Op 55. No 5 Satz II.

Original. *Allegro*
Piano. *p*

a)

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello & Contrabasso. *p*

Die Uebertragung des Beispiels a) für Streichorchester ist so ähnlich gearbeitet wie Beispiel b) unter den Bearbeitungen für Streichquartett (Seite 64). Die ersten Violinen übernehmen die Melodie, die zweiten Violinen, Bratschen und Contrabass die volle Harmonie auf den halben Taktschlägen, die Violoncelli übernehmen die Original-Achtelfigur. Die Basspartie könnte hier, sowie in den beiden folgenden Uebertragungen b) und c) wie nachstehend notirt, ausgeführt werden:

b)

Violino I. *mf*

Violino II. *mf*

Viola. *mf*

Violoncello. *mf* *divisi*

Contrabasso. *mf*

Beispiel b) zeigt ähnliche Bearbeitung wie Beispiel a), jedoch mit kleinen Abweichungen. Hier führen die Bratschen die Achtelfigur aus, wo auch die tonische Achtelnotation vom Beispiel b) (siehe Quartettbearbeitungen) hätte stehen und ausgeführt werden können. Die zweiten Violinen und ein Theil der Violoncells und die Contrabässe geben auf den zweitheiligen Rhythmus harmonische Schläge und die Hälfte der Violoncellspieler verstärkt die Melodie der ersten Violine in der tieferen Octave.

c)

Violino I. *mf*

Violino II. *mf*

Viola. *mf*

Violoncello. *mf* div.

Contrabasso *mf*

Im Beispiel c) finden wir harmonische Verstärkung der Original-Achtelfigur durch die zweiten Violinen, die Hälfte der Violoncells fügt eine neue selbstständige Melodie ein und die zweite Hälfte der Violoncells und die Contrabässe spielen die Grundtöne der Harmonien in zweitheiligem Rhythmen.

d)

Violino I. *f* div.

Violino II. *f*

Viola. *f*

Violoncello. *f* div.

Contrabasso. *f*

Beispiel d). Hier wird die Melodie in drei Octaven durch getheilte erste Violinen und Violoncells ausgeführt; die zweiten Violinen und Bratschen spielen einen bewegten, kurzgestossenen Achtelrhythmus (abweichend vom Original). Die zweite Hälfte der Violoncells übernimmt die bekannte begleitende, hier ausschmückende Original-Achtelfigur und die Contrabässe schliessen sich rhythmisch den zweiten Violinen und Bratschen in Quart- und Quintensprüngen an. Im 3. und 4. Takt ist die Achtelfigur im zweiten Violoncell wegen vorkommender, nicht gutwirkender Dissonanzen zwischen dem ersten und zweiten Violoncell etwas geändert.

In den Beispielen a, b und c kann die in den verschiedenen Instrumenten auftretende Achtelfigur wie folgt je nach Geschmack des betreffenden Bearbeiters ausgeführt werden, z.B.

legato *staccato* *pizzicato*

weniger gut besser besser

Die auf einigen Takttheilen im Beispiel b und d vorüber- oder durchgehenden Dissonanzen sind in schnelltem Tempo wegen der in Octaven auftretende Melodie nicht auffallend und somit zulässig.

2. Beethoven. Sonate. Op. 49. N^o 2. Satz II.

Tempo di Menuetto.

Original.
Piano.

a)

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *p*

Contrabasso. *p*

*) Die 2. Violine und Viola können die Achtelfigur auch *legato* ausführen.

b)

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *p*

Contrabasso. *p*

*) Der Kreis (o) bedeutet, dass der Ton durch Flageolet ausgeführt werden soll.

c)

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *p*

Contrabasso. *p*

d)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Beispiel a) giebt uns ein Abbild des vorstehenden Originals, doch mit nicht unwesentlichen Verdoppelungen. Im Takt 1-4 sehen wir das Thema der ersten Violinen durch einen Theil der Violoncells in der tieferen Octave verstärkt; vom Takt 4-8 theilen sich die ersten Violinspieler und von hier ab kommt das Thema noch in der höheren Octave also durch 3 Octaven zum Vortrag. Die zweiten Violinen und Bratschen führen die originale Achtelfigur aus und ein Theil der Violoncells und Contrabässe übernehmen die Bassbewegung in kurz markirten Viertelnoten.

Beispiel b) zeigt vom Takt 1-4 die ersten Violinen als Begleitungsinstrumente auftretend; im Takt 4-8 theilen sich dieselben und so spielt die obere Stimme das Thema in der höheren Octave, die untere Stimme führt sich vom Takt 4-8 als Ausschmückende ein. Die zweiten Violinen spielen vom Takt 1-4 das Thema, vom Takt 4-8 theilen sich auch diese Violinen, wovon die obere Stimme das Thema in der Originallage fortführt, während die untere Stimme die Begleitung von den ersten Violinen übernimmt. Die Bratschen treten im Takt 1-4 zur Verstärkung der ersten Violinen ein, führen aber die Begleitungsfigur in der Umkehrung aus. Die Violoncells treten gleich getheilt auf, hiervon wirkt die obere Stimme durch das ausgehaltene *d* (Flageolet) und bei der weiteren Führung im Takt 1-4, ausschmückend, und im Takt 4-8 verstärkt das Violoncell die bereits in den ersten Violinen (untere Stimme) angegebene ausschmückende Stimme durch die tiefere Octave; die untere Violoncellpartie führt mit den Contrabässen die bekannte Bassbewegung, mit anderer Vortragsbezeichnung als im Beispiel a) in Octaven aus.

Beispiel c). Hier bringen die ersten Violinen (getheilt) im Takt 1-8 das Thema in Octaven, die zweiten Violinen spielen in denselben Takten eine ausschmückende Stimme in Octaven. Die Bratschen (getheilt) spielen die Originalbegleitung und von den getheilten Violoncells verstärkt die obere Stimme die ersten Violinen durch die tiefere Octave, während die untere Violoncellstimme mit den Contrabässen kurze Viertelnoten in Octaven angeben.

Beispiel d). Hier finden wir wiederum die vier oberen notirten Instrumente getheilt vor. Ein Theil der ersten und zweiten Violine spielen das Thema im Takt 1-8, doch wird auch in der oberen Violoncellstimme das Thema in der tieferen Octave mit angegeben, diese weicht jedoch theilweise ab, um gleichzeitig als verzierende oder ausschmückende zu wirken. Die unteren ersten Violinen führen eine selbstständige ausschmückende Stimme im Takt 1-8. Die unteren zweiten Violinen und die unteren Bratschen übernehmen die begleitende Achtelfigur, welche im Beispiel N°2 b durch die ersten Violinen und Bratschen ausgeführt wurde. In der oberen Bratschen- und unteren Violoncell- nebst Contrabassstimme finden wir die im vorhergehenden Beispiel angegebene Basspartie im Pizzicato vor; doch hier übernehmen die oberen Bratschen, wie ersichtlich, auf dem ersten und dritten Viertel noch Füllnoten.

Wenn in einem Stücke viele doppelte Notationen, wie in vorhergehenden Bearbeitungen vorkommen, welche dem Spieler das Lesen erschweren, rathen wir, sobald die Partitur in Stimmen übertragen wird, die angegebenen getheilten Stimmen auf zwei Systeme notiren zu lassen.

Dieses Beispiel muss hinsichtlich der Bearbeitung als überfüllt bezeichnet werden, da sich die verschiedenartigen Stimmführungen durch das gleichmässige Klangcolorit zu wenig von einander abheben.

3. Beethoven. Sonate, Op. 13. N^o 2. Satz II.

*Largo appassionato.
tenuto sempre*

Original.
Piano.

Füllst.
p

sempre staccato

a)

Viola I.
p

Viola II & III.
p

Violoncello.
p

b)

Viola I & II.
p

Violoncello I & II.
p

c)

Violino I & II.
p

Viola.
p

Violoncello.
p

Wenn die Beispiele b und c con sordino (mit Dämpfer) gespielt würden, so wäre der Klang noch matter und farbloser als im Beispiel a.

d)

Violoncello I.
p

Violoncello II & III.
p

Contrabasso.
p

Durch vorstehende Uebertragung der Anfangstakte des Beethoven'schen Largo sollen verschiedene Klangfarben durch Vermischung der Streichinstrumente angedeutet worden.

Beispiel a) klingt *p* sehr düster und bedeckt durch den Klang der Bratschen und des Violoncells in der tiefen Tonlage.

Beispiel b) giebt einen ähnlichen Klang wie Beispiel a, doch etwas voller durch Hinzunahme eines zweiten Violoncells.

Im Beispiel c) wird durch Anwendung der Violinen die Klangfarbe eine mehr vollere und freundlichere.

Beispiel d). Hier ist die Klangfarbe durch die Violoncells in der höheren Tonlage eine noch verschärfte, als in dem vorher angeführten Beispiel c). *

Wollte man folgende Instrumente Violine 1 und 2, Viola, Violoncell und Contrabass zusammen spielen lassen, so würde der Klang ein noch vollerer sein als im Beispiel c). Die in Sechszehnthellen vorgeschriebene Basspartie könnte auch bis zum zweiten Achtel des 4. Taktes pizzicato gespielt werden.

* Siehe ähnliche Anwendungen: S. 49, 50, 51.

Aufgabe VI.

Bearbeitung von Liedern etc. für eine Singstimme mit Begleitung des Streichquintetts oder Streichorchesters.

1. Frz Schubert. Das Wandern. Aus den Müller-Liedern.

Mässig geschwind.
Einleitung.

Original.
Piano.

a)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

b)

schlecht

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

c)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Takt 13 14

Singstimme.

Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Das Wandern von Frz. Schubert. Dieses Lied bietet bei seiner Einfachheit in der Begleitung Schwierigkeit bei der Übertragung für Streichinstrumente, weshalb wir die Bearbeitung in verschiedenen Arten anführen.

Beispiel a) zeigt dieses Stück in möglichst ähnlicher Weise wie das Original. Violine 1 und 2 treten begleitend auf, heben aber die obenliegenden accordischen Intervalle hervor, die Viola spielt die 16tel Figur mit einer kleinen Abweichung vom Original. Das Violoncell kann mit Leichtigkeit die im Klaviersatz vorgeschriebenen Octavsprünge pizzicato oder arco ausführen. Für Contrabass wären die Octavsprünge schwierig auszuführen, da sie auch etwas schwerfällig erklingen würden, weshalb derselbe Achtelnoten auf den Haupttakttheilen pizzicato oder arco ausführt, welche gut wirken.

Beispiel b). Hier ist der ersten Violine die Sechszehnteil Figur übertragen worden, doch durch die 16tel Pause wird die fortlaufende Figur unterbrochen, was störend wirkt. Die zweite Violine und Bratsche treten als begleitende und Füllstimme auf, während das Violoncell und der Contrabass ihre Stimme in der früher angeführten Weise spielen.

Das Beispiel c) ist aus den zwei vorher angegebenen Arten zusammengestellt. Hier spielt die Bratsche 1 die sechszehnteil Figur, Violine 1 und 2 wirken begleitend, Bratsche 2 und Violoncell 1 halten die Harmonie und Violoncell 2 und Contrabass betheiligen sich wie auf früher angeführte Art.

Die weiter angeführten Takte 13 und 14 könnten wie auf obenstehend angegebene Art ausgeführt werden. Die in der 2. Violine Takt 14 benutzte Schreibbequemlichkeit col Violine 1, d. h. mit erster Violine zu spielen, ist in Partituren sehr gebräuchlich.

2 Frz. Schubert. Der Lindenbaum.

[illegible]

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The music is divided into four measures. The first measure features a vocal melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The second measure continues the vocal melody and includes a piano accompaniment with a "cresc." (crescendo) marking. The third measure shows the vocal melody and piano accompaniment, with a "fp" (fortissimo) marking. The fourth measure concludes the vocal melody and piano accompaniment, also marked "fp". The score is written on a single system with a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and a single staff for the vocal line.

e) leicht 3 3

Viola.

f) div. 3 3

Viola.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello & Contrabasso.

C.B.

V.C.

g) Takt 1 3 4

Der Lindenbaum von Frz. Schubert. Die Begleitung des Liedes für Streichinstrumente zu übertragen, verursacht jedenfalls dem Bearbeiter mehr Schwierigkeit, als die dem Spieler auferlegte notengetreue und saubere Ausführung der Sechszehntheil Triolen.

In dem angeführten Beispiel a) Takt 1 spielt die 1. Bratsche die Original-Triolen; um die Sextengänge sicher und klar erscheinen zu lassen, spielt die 1. Violine die obere und die 2. Bratsche die untere Stimme in Achtelnoten. Die Triolenfigur für die 1. Bratsche ist sehr schwer auszuführen. In den folgenden Takten spielt die 1. Violine die Triolen, wird aber unterstützt durch die 2. Violine. In dem 3. Takte übernimmt die 1. Bratsche die in der 1. Violine oben liegenden Sexten in der tieferen Octave, während die 2. Bratsche als Füllstimme dient und in den späteren Takten vereinigen sich beide Bratschen zur Ausführung harmonischer Füllnoten. Das Violoncell und der Contrabass spielen den wie im Original angeführten Bass in Octaven.

Beispiele b und c sind in leichterer Ausführbarkeit angeführt, doch wegen Umgestaltung der Originalfigur weniger empfehlenswerth.

Beispiel d ist auf ähnliche Art notirt wie Beispiel a, doch mit einigen Verdoppelungen in verschiedenen Stimmen und praktischerer Verwendung der Triolenfigur. Die Triolenbewegung hierzu könnte auch wie in den Anführungen e und f sein. Von diesen Notirungen wäre wohl das Beispiel a mit Verwendung der Bratsche wie e zeigt, als die beste zu bezeichnen. Die Triolenfigur in der 1. Violine ist nicht leicht spielbar, weshalb sie auch so, wie die leichtere Ausführung für Bratsche, notirt werden könnte.

Die Bearbeitung unter g, obwohl etwas freier in der Triolenbewegung, wird leicht ausführbar sein und am besten wirken.

In den späteren Takten dieses Liedes tritt eine andere Begleitungsform auf, welche auf den Takten 29, 30, 31 und 59, 60 und 61 wie nachstehend ausgeführt werden könnte:

Takt 29 30 31 Takt 59 60 61

Singstimme.

Ich musst' auch heu-te wan-tern vor-bei in tie-fer und im-mer hör' ich's rau-schen: du fän-dest Ru-he

Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Siehe folgende Stücke mit Begleitung von Streichinstrumenten:

Gluck. Orpheus. Arie: Ach ich habe sie verloren.

Händel. Messias, N° 2. Larghetto: Tröstet mein Volk.

— N° 14. Andante: Und siehe der Engel.

Mozart. Don Juan, N° 8. Arie: O flich den Bösewicht.

Mendelssohn. Elias, N° 18. Arioso: Weh ihnen, dass sie von mir weichen.

— N° 26. Arie: Es ist genug.

Die Wahl geeigneter Lieder zu solchen Aufgaben resp. Bearbeitungen dürfte nicht schwer fallen.

3. Frz. Schubert. Am Meer.

Sehr langsam. Takt: 12 13 14 15

Singstimme. Das Meer erglänzte weit hinaus Der Ne-bel stieg, das Was-ser schwoll, die

Original. Piano. *p* *pp*

Violino I. *pp* a)

Violino II. *p* *pp*

Viola. *div.* *p* *pp*

Violoncello. *div.* *p* *pp*

Contrabasso. *p*

b) Takt 12 *div.* *pp*

c) *div.* *pp*

Violino I. *pp* *pp*

Violino II. *pp* *pp*

Viola. *div.* *pp* *pp*

Violoncello. *pp* *pp*

Contrabasso. *pp*

Am Meer. Obgleich dieses Schubert'sche Lied schon in so vielfacher Bearbeitung vorhanden ist, braucht dies kein Grund zu sein, dasselbe hier nicht anzuführen. Die Einleitung und Fortführung des Stückes für Streichinstrumente einzurichten hat wenig Schwierigkeiten, da alles meist so übertragen werden kann, wie das Original es anführt. Unsere Uebertragung, mit Anwendung von Streichinstrumenten allein, ist nicht unstatthaft, doch könnte der Charakter der Composition eine andere Klangwirkung vertragen. Von einer genügend vorhandenen Anzahl Bratschen, Violoncells und Contrabässen ausgeführt, würde die Klangwirkung ein ziemlich düsteres Colorit annehmen, welches diesem Stück wohl angepasst wäre. Bei den vorkommenden Tremolos könnten sich auch die Violinen betheiligen. In den Takten 12, 13, 14 und 15, wo das Tremolo erscheint, ist dies auf dreifache Art notirt, bei a) das allgemein bekannte Tremolo, bei b und c das wallende Tremolo, welches bei guter Ausführung mehr beruhigend wirkt.

Im Beispiel b) sind die beiden Tremolos verschmolzen, doch wird hier das wallende Tremolo mehr zur Geltung kommen.

Im nächsten Beispiel c) sind wieder beide Arten des Tremolos verwendet, wobei jedoch das letztere (wallende Tremolo) noch mehr hervortritt. Auf dem Contrabass sind länger anhaltende Tremolos mit zu grosser Anstrengung des Spielers verbunden, weshalb hier diese Notirung für Contrabass unterblieb. Das Aushalten des Basstones im Beispiel c wird ebenfalls eine gute Wirkung hervorbringen.

Aufgabe VII.

Bearbeitungen von Klavierstücken

für ein solospielendes Streichinstrument mit Begleitung des Streichquintetts oder Streichorchesters.

1. Chopin. Nocturne in Es. Op. 9. No 2.

Andante.

Original.
Piano.

a)

Violino Solo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello & Contrabasso.

p C.B.

b)

Violino Solo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

p

c)

Violino Solo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

p

Bei der Wahl der Stücke, die zu solchem Zwecke dienen sollen, berücksichtige man die mögliche Ausführbarkeit und die klang- oder wirkungsvollste Tonlage für das betreffende, zum Solospiel bestimmte Instrument. Uebertragungen in eine andere Tonart sind zu Gunsten der Spielart und des Klanges gestattet. Da es zu viel Platz in Anspruch nehmen würde, wenn man sämtliche folgende Beispiele vollständig bearbeitet vorführte, so haben wir nur einige Takte von jedem Stück angedeutet, diese aber, hinsichtlich der Begleitung, in mehrfacher Art übertragen.

Das nebenstehende Chopin'sche Nocturne (Original-Klavier) ist für Violine-Solo notirt und da es sich in Es-dur als gut spielbar erwies, ist das Stück in der Originaltonart verblieben.

Im Beispiel a) ist die Achtelbegleitung der 1. und 2. Violine sowie der Bratsche, mit wenigen Zufügungen (harmonische Füllnoten), dem Originale treu geblieben. Der Contrabass giebt den viertheiligen Rhythmus in absetzenden Vierteln (pizzicato oder arco) an und das Violoncell hat mit dem Contrabass in Octaven oder im Einklange, resp. die Töne fortklingen lassend, zu spielen; dies entspricht der in der Klavierstimme angegebenen Pedalisirung, wo der angeschlagene Grundton durch Pedal fortklingen soll. Durch die hier angegebene Notation wird diese Klangwirkung erreicht; übrigens könnte die Schreibweise und Ausführung für Violoncell und Contrabass wie folgt sein:

V. Cello.

C. Basso.

arco oder:

pizz.

Im Beispiel b) sind in der Begleitung mehr harmonische Füllnoten angewandt und alle Stimmenfortschritte bewegen sich gleichmässig nach oben. Violoncell und Contrabass sind ähnlich wie im vorhergehenden Beispiel notirt.

Im Beispiel c) greifen die begleitenden Achtel in den zwei Violinen und der Bratsche, trotz ihrer verschiedenen Führung, sehr gut ineinander. Durch diese Notation würde keine schlechte Klangwirkung zu gewinnen sein. Violoncell und Contrabass können ihre Stimmen auf die im Beispiel c oder auf die in den Beispielen a und b, sowie auch auf die hier in Mitte des Textes angegebene Art ausführen.

2. J. Field. Nocturne in Es-dur.

Molto moderato.

Original.
Piano.

a)

Violino Solo. *p con espressione*

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *p*

Contrabasso. *p*

b)

Violino Solo. *p con espressione*

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *p*

Contrabasso. *p*

c)

Violino Solo. *p con espressione*

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *p*

Contrabasso. *p*

Das nebenstehende Nocturne von Field ist bei der Uebertragung in der Originaltonart verblieben, da die Tonlage und Ausführbarkeit für Violine günstig war.

Im Beispiel a) ist die Begleitung in der ersten Violine der Originalbegleitung gleich, die 2. Violine und Bratsche führen harmonische Füllnoten aus und Violoncello und Contrabass übernehmen die in der Klavierpartie durch Achtel angegebene Bassstimme, welche hier in gehaltenen Tönen ausgeführt

werden soll, um das Fortklingen, wie auf dem Klavier durch Pedal, zu erreichen.

Die folgenden Bearbeitungen b) und c) weisen noch eine zugefügte Füllstimme zur Vervollständigung der Harmonie auf. Die begleitende Achtelfigur hätte man auch der zweiten Violine oder der Bratsche zuertheilen können; doch da man glaubt, solche ausschmückende oder begleitende Figuren sind in den Händen der ersten Violinspieler besser aufgehoben, übergab man dieselben der zweiten Violine nicht. Der Bratsche die Achtelfigur spielen zu lassen, war nicht vorthellhaft, da die tiefen Töne der Bratsche zur wesentlichen Füllung und leichteren Bearbeitung der gehaltenen Harmonie dienen können. Der Contrabass hätte auch in diesen Bearbeitungen, die Grundtöne auf den 1. und 3. Takttheil *pizzicato* anschlagen können.

Vom 15. Takt ab wäre die Begleitung auf drei verschiedene Arten auszuführen, z. B.

Takt 15. a) b) c)

Violino I & II. *etc.*

Viola. *etc.*

Violoncello & Contrabasso. *etc.*

Zu solchen Aufgaben könnten folgende Stücke dienen:

Field. Nocturnes. (Peters'sche Ausgabe.) N^o 1, 5, 9, 10, 11.
Schumann, R. Schlummerlied. Op. 124. N^o 16.

Gade. 3 Albumblätter. N^o 1. etc.

Aufgabe VIII.

Bearbeitungen für Violoncell-Solo mit Begleitung des Streichquintetts oder Streichorchesters.

1. J. Field. Nocturne in B-dur.

Original. Piano.

Moderato.

p cantabile

Violoncello Solo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello & Contrabasso.

arco

pizz.

a)

Violoncello Solo.

p cantabile

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello & Contrabasso.

Ob.

Vell.

b)

Violoncello Solo.

p cantabile

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

div.

pizz. od. arco

Field's Nocturne für Violoncell-Solo mit Begleitung des Streichquintetts oder Streichorchesters ist bei der Bearbeitung in der Originaltonart geblieben. Obwohl man das Stück in A- oder As-dur hätte notieren können, so erschien doch die Originaltonart für das Instrument als die wirksamste und am besten ausführbare. Die Solopartie im Tenorschlüssel zu notieren, wurde zur Erleichterung des Bearbeiters und zur bequemern Lesart für den Spieler gewählt.*)

Die begleitende Achtelfigur ist im Beispiel a) der 1. Violine zuertheilt, die 2. Violine und Bratsche führen mit dem Violoncell die in tieferer Tonlage gehaltene Harmonie und der Contrabass giebt durch ein- oder zweimaligen (arco oder pizzicato) Anschlag den wie im Original angeführten Accent des Basstons.

In der Bearbeitung b) wird die Achtelfigur von der Bratsche ausgeführt, die 1. und 2. Violine, Violoncell und Contrabass geben hier die volle Harmonie in gehaltenen Tönen.

Beispiel c) ist ähnlich wie das vorhergehende Beispiel b) bearbeitet; doch ist der ersten Violine eine höher liegende Füllstimme zuertheilt und das Violoncell ist in Doppelnoten angedeutet (Grund- und Füllstimme). Der Contrabass führt seine Partie ähnlich wie im Beispiel a) aus.

*) Für Dilettanten wäre der Violinschlüssel leichter zu lesen und zwar dann so notirt, wie er wirklich erklingt.

2. Mendelssohn. Lied ohne Worte N° 19. (Original As-dur.)

Andante con moto.

Piano. *p sempre tenuto e legato*

a)

V. Cello Solo.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *div.*

Contrabasso. *pizz. od. arco*

b)

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *div.*

Contrabasso. *pizz.*

c)

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *div.*

Contrabasso. *pizz.*

Das vorstehende Mendelssohn'sche Lied ohne Worte für Violoncell-Solo (im Original As-dur) ist nach der Tonart

A-dur übertragen worden, zur leichteren Uebersicht und Bearbeitung. In As-dur wäre die Spielart für Violoncell schwerer und weniger wirkungsvoll geworden; in G-dur wäre die Ausführung leichter gewesen, doch in Folge der tieferen Tonlage würde die Klangwirkung geschwächt werden. Den vorstehenden Klaviersatz, für ein Solo- und begleitende Streichinstrumente, in angeführter Weise wieder zu geben, ist nicht so leicht. Bei einer begleitenden Achtelnoten oder Sechszehnthelufigur mit einer Grundstimme im langsamen Tempo, ist die Notation wie im hier angegebenen Klaviersatz (siehe auch Field Nocturnes in Bund Es) ganz acceptabel und gutklingend. Doch für Streichinstrumente dem Klaviersatze gleich zu übertragen, würde dünn und leer erklingen, da ein Fortklingen auf den Streichinstrumenten nicht stattfindet wie auf dem Klavier. Um nun die ähnliche Klangwirkung zu erreichen, setzt man ausser der begleitenden Figur noch gehaltene Harmonien (siehe auch schon vorhergehende Arbeiten) dazu, wodurch die Leere verschwindet.

In schnellerem Tempo, wie nachstehende Beispiele zeigen.

ist eine Zufügung von Füllnoten nicht nothwendig, da hier Tempo und Notation der auf guten und schlechten Takttheilen anzugebenden Harmonien volle Klangwirkung erzielen. Ausnahmen können jedoch auch im langsamen Tempo stattfinden, wo die gehaltene Harmonie zu der begleitenden Figur nicht wünschenswerth oder passend erscheint.

Die Begleitung im **Beispiel 2 a)** (Achtelfigur) ist dem Original tonisch gleich. Violine 1 und Bratsche theilen sich in diese Figur, doch dient die 1. Violine auf dem zweiten und vierten Takttheile als Füllstimme. Die 2. Violine übernimmt eine harmonische Füllstimme und das Violoncell führt die Grundstimme originalgetreu aus. Der Contrabass giebt durch die Viertel (pizzicato oder arco) und durch spätere Verdoppelung des Basstons dem Rhythmus mehr Halt und Kraft.

Im **Beispiel b)** führt die Bratsche die accordische Achtelfigur allein aus, die erste und zweite Violine nebst Violoncell 1 übernehmen harmonische Füllnoten und Violoncell 2 und Contrabass spielen im Einklange die Grundstimme. Auch könnte man den Contrabass in dieser Bearbeitung wie im **Beispiel a)** spielen lassen.

Beispiel c) weicht vom Original am meisten ab; die Achtelfigur wird von der ersten Violine durch 3 Achtel ausgeführt, aber schon auf dem 3. Achtel wird die Fortsetzung der Achtelnoten von der Bratsche übernommen und Violine 1 auf dem 4. Achtel (2. Takttheil) Füllstimme. Die zweite Violine welche mit dem begleitenden Violoncell 1 harmoniefüllend wirkt, bringt im zweiten Takt vorübergehend mit der Bratsche die verbindende Achtelfigur. Das Violoncell 2 und der Contrabass können hier auf gleiche Art, wie in den Beispielen a. und b. theilnehmen.

Auch für Bratsche-Solo mit der bekannten Begleitung können derartige Stücke bearbeitet werden.

Zu diesen Zwecken eignen sich für Viola oder Violoncell folgende und andere Compositionen:

Schubert. Preghiera.
Schumann. Träumerei. Op. 15. N^o 7.
— Abendlied. Op. 85. N^o 12.
— Schlummerlied. Op. 142. N^o 16.
Beethoven Bagatellen. Op. 33. N^o 1.
— Adelaide. Op. 46.
Gade. Albumblätter. N^o 1.

Mendelssohn. Frühlingslied. (Lied ohne Worte. N^o 30.)
— Lied ohne Worte. Op. 19. N^o 1.
— — — Op. 19. N^o 2.
— — — Op. 38. N^o 13, 20. etc.
Chopin. Präludium. H-moll. Op. 28. N^o 6.
Field. Nocturnes. (Peters'sche Ausgabe). N^o 1. Es-dur. N^o 5. B-dur.
N^o 9. Es-dur. N^o 10. E-moll. N^o 11. Es-dur.

Vorstehendes Scherzo ist im Original in E - dur componirt, wegen der besseren Uebersicht und leichteren Spielbarkeit ist das Stück nach D - dur übertragen. Die Takte 1 und 2 sind in der Bearbeitung nur Copie der Klavierpartie. Im 3. Takte (1. und 4. Achtel) ist die Quinte in der 2. Violine zugefügt, um den Sextaccord vollständig zu haben. Auch im 4. Takte ist dasselbe Instrument zur Verstärkung der Harmonie verwendet worden; solche Zufügungen finden sich auch in den Takten 7 - 9. Die folgenden Takte 10 - 15 sind gegen das Original bedeutend umgestaltet, da hier eine zu getreue Nachbildung der Klavierpartie, für Streichinstrumente übertragen, sehr dünn und fadenscheinig klingen würde, deshalb die Füllung in der 2. Violine, Aenderung der Sechszehntheile für Bratsche und Aushalten des grossen- und contra a durch Violoncell und Contrabass. Die Takte 16 - 19 sind gleich den Takten 3 - 6; die Takte 20 - 22 gestalten sich auf ähnliche Weise wie die vorhergehenden, während sich die Takte 23 - 26 wie Takte 10 - 13 in anderer Tonlage darstellen. Die Schlusstakte bedürfen keiner besonderen Erwähnung.

Zu diesen Aufgaben könnten nachstehende, für Streichorchester bearbeitete Stücke (Verlag von Fr. Kistner) zur Einsicht und zum Partiturspiel dienen:

Gade. Aquarellen. Op. 19.

Der Kinder Christabend. Op. 36.

Volkman, Rob. Musikalisches Bilderbuch. Op. 11. N^o 1 - 5.

Heller, Stephen. Spaziergänge eines Einsamen. Op. 78. N^o 2 - 4.

Zur Bearbeitung könnten sich nachstehend angeführte und andere Stücke eignen:

Clementi. Sonate. Op. 36. N^o 5. Satz II.

Kuhlau. Sonatine. Op. 88. Burlesco.

Mozart. Sonate. G - dur. Satz I. P. A. N^o 14.

— — F - dur. Satz I. P. A. N^o 5.

— — F - dur. Satz I. P. A. N^o 6.

— — C - dur. Satz I. P. A. N^o 8.

Beethoven. Sonate. Op. 2. N^o 1. Satz II.

Beethoven. Sonate. Op. 2. N^o 1. Satz III.

— — Op. 2. N^o 2. Satz III.

— — Op. 10. N^o 1. Satz II.

— — Op. 10. N^o 2. Satz II.

— — Op. 13. Satz II.

— — Op. 22. Satz III.

— — Op. 26. Satz I u. II.

Beethoven. Sonate. Op. 28. Satz III.

— — Op. 31. N^o 3. Satz III.

Schumann, R. Kinderszenen. Träumerei.

— — Am Camin.

— — Kind im Einschlummern.

Schubert, Frz. Moments musicaux.

Op. 94. N^o 1 u. 2.

Original.
Piano.

Adagio.

Original. Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

1 2 3 4 5 6 7 8

tr *mf* *p* *f* *mf*

mf *p* *f* *mf*

mf *p* *f* *mf*

mf *p* *f* *mf*

mf *p* *f* *mf*

This musical score is for measures 15 through 20 of the 'The Swan' section from 'The Nutcracker'. It is written for a piano and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Andante'. The score includes dynamic markings: *f* (forte) at the beginning of measure 15, *p* (piano) at the start of measure 16, *mf* (mezzo-forte) at the start of measure 15, and *pp* (pianissimo) at the start of measure 16. A crescendo marking (*cresc.*) is placed above the bass line in measure 18. The measures are numbered 15, 16, 17, 18, 19, and 20 at the bottom. The notation includes various note values, rests, and slurs.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for five parts: Treble 1, Treble 2, Bass 1, Bass 2, and a central Bass part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The central Bass part features a melodic line with a trill in measure 8. The Treble and Bass parts have a simple harmonic accompaniment.

Allegro. 1

Original. Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

p *dim.* *p* *sf*

mf *dim.* *p* *sf*

mf *pizz.* *p* *sf*

mf *pizz.* *p* *sf*

mf *dim.* *p* *sf*

mf *dim.* *p* *sf*

dim. *cresc.* *sf* *sf* *p*

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *sf* *f* *p*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Die Uebertragung des vorstehenden Stückes für Streichorchester ist mit vielen Zufügungen geschehen. Schon in den Takten 1 und 2 weicht die Bearbeitung von dem Original ab; die rhythmische Figur ist durch die obere und untere Octave verstärkt, wodurch der Anfang an Kraft gewinnt und durch das Pizzicato der Bratschen und Violoncells, in den Rhythmus mehr Bestimmtheit kommt. In den folgenden Takten 3-8 führen die ersten Violinen die Melodie und gleichzeitig eine verzierende Stimme aus. Die zweite Violine und Bratsche übernehmen die Begleitung, die Violoncells geben pizzicato den Bass, wirken aber zugleich als ausschmückende Stimme; die Contrabässe vertreten die Basspartie mit den Violoncells in Octaven. Takt 9 und 10 ist der Klavierpartie gleich, nur führen die Violoncells auf das 1. Viertel des 9. Taktes vier Sechszehnthelle aus, wodurch mehr Bewegung erzielt wird. Die Takte 11-16 sind gleich den Takten 3-8, nur ist in der Begleitung die Stellung der Intervalle anders notirt und theilweise Verdoppelung derselben vorgenommen; das erste Violoncell führt aber eine selbstständige, neu hinzugefügte Stimme aus, welche mit der oberen Originalmelodie im Gegensatz steht. Will man eine solche neue Stimme zufügen, muss dieselbe einen Contrast gegen die vorhandene melodispielernde Stimme bilden. Takt 17-18 zeigt das Original mit Zufügung von Mittelstimmen und Verdoppelung des Basses. Im 18. Takte sucht die erste Violine eine Verbindung in die höhere Octave, um die Melodie in Octaven fortzuführen. Die zweite Violine führt vom 19. Takt ab die Figur abwechselnd mit Füllnoten vermischt, wo hingegen die Bratschen die Begleitung und vorkommende Füllung der Harmonie übernehmen. Das erste Violoncell führt vom 19. Takte eine neue Melodie ein, welche vom 25.-27. Takte ausschmückende Stimme wird, das zweite Violoncell und der Contrabass geben in Octaven die rhythmischen Accente (siehe Takt 19-25). Vom Takt 26-28 spielt die erste Violine die bekannte Figur in Octaven, die zweite Violine, Bratsche, Violoncell und Contrabass geben hierzu in Vierteln die volle Harmonie. Vom 28-33 Takte ist das liegende, auf jedem Viertel sich markirende durch drei Octaven vertreten, während die zweiten Violinen in den Verbindungstakten zum ersten Thema Takt 28-33 die Figur melodisch, mit der neu hinzugefügten Bratschenstimme in Sexten weiter führen.

Die folgenden Takte 34-38 sind auf gleiche Art bearbeitet wie die früheren Takte 3-8, nur dass hier das zweite Violoncell die ausschmückende Stimme, und das erste Violoncell die selbstständige, früher schon angewandte Melodie ausführt. Takt 39 zeigt die Verstärkung des verminderten Septimenaccordes und zwar ist selbiger pizzicato auszuführen, welches hier sehr gut wirken kann. Die Figur, welche sich in folgenden zwei Takten (40-41) durch drei Octaven zieht, wird von den Violinen, Bratschen und Violoncells in Octaven übernommen. Der 42. Takt bringt die Verstärkung der beiden äusseren Stimmen durch Octaven, und eine Passage, von den Violoncells und Contrabässen gespielt, welche diesen Takt mehr belebt. Das im Takt 43 und weiter angegebene *diminuendo* veranlasst, dass wir uns dem Original mehr nähern, weshalb nur wenige Verdoppelungen, wie ersichtlich, bis zu Ende angeführt sind.

Original.
Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

In dem vorstehenden Stücke ist der Viertel Auftakt, als voller Takt zu zählen wegen genauerer Andeutung. In Takt 1-3 führt die erste Violine die Melodie, die zweiten Violinen übernehmen die figurirende- oder ausschmückende und die Füllstimme, die Bratschen die harmonischen Füllstimmen und die Basspartie führen die Violoncelli und die Contrabässe in der tieferen Octave aus. Takt 3-5 wird

mf 30 31 32 33 34 35 36 37 38

mf 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56

1. 2. 57 61 62 63 64 pizz. p pp pizz. p pp pizz. p pp pizz. pp

dem Original treu von drei Instrumenten wiedergeben. Takt 5-7 verhält sich so, wie Takt 1-3 und Takt 7-9 sowie zu Takt 3-5, nur dass sich hier die Violoncelli hinzugesellen.

Takt 9-16 ist eine Wiederholung des ersten Themas, tritt aber hier in einigen Takten schwächer auf, weil die Verdoppelungen ausgelassen sind. Die Takte 16-23 gestalten sich im Original in nicht günstiger Lage für Streichorchester, also ist eine freiere Bearbeitung nöthig. Die Melodie, von den ersten Violinen ausgeführt, bleibt und muss sich treu bleiben. Die bewegende Sechzehnteil Figur ist für Bratsche übertragen und etwas umgestaltet, schliesst sich aber immer dem Original an; die zweiten Violinen übernehmen harmonische Füllstimmen und die Violoncelli und Contrabässe schreiten in Octaven fort. Der gebrochene Accord auf Takt 21 war nicht gut, oder besser gesagt weniger wirkungsvoll, von den Violinen auszuführen, weshalb nur der kurze Vorschlag *f* notirt ist. Die folgenden Takte 23-37 sind ausser der Verdoppelung des Basses in der tieferen Octave, ziemlich genau der Klavierpartie nachgebildet. Vom 37-53 Takte, erfolgt die Wiederholung des Themas, welches sich tonisch mit Ausnahme der Takte 51-53, wie zu Anfang gleich repetirt. (Hier durch Buchstaben angegeben.) Bei Repetitionen von mehreren Takten erlaubt man sich im Manuscript Abkürzungen (*Abbreviaturen*), zu welchen man sich zweier Arten von Angaben bedient, Buchstaben oder Zahlen. Hier ist diese Abkürzung durch Buchstaben angegeben, da wir bei der Erläuterung die Takte durch Zahlen angeben musste. Die nächsten Takte 53-61 sind auf ähnliche Weise übertragen, wie der Anfang des Stückes und die folgenden Schlusstakte schliessen sich dem Original fast treu an.

Das Stück verlangt zur Aufführung bessere Spieler, da dasselbe sehr leicht, flüchtig und sauber erklingen soll.

Hofmann, Richard,

Praktische Instrumentationslehre

Bd.: 1

1893

4 Mus.th. 689-1/4

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11516200-3